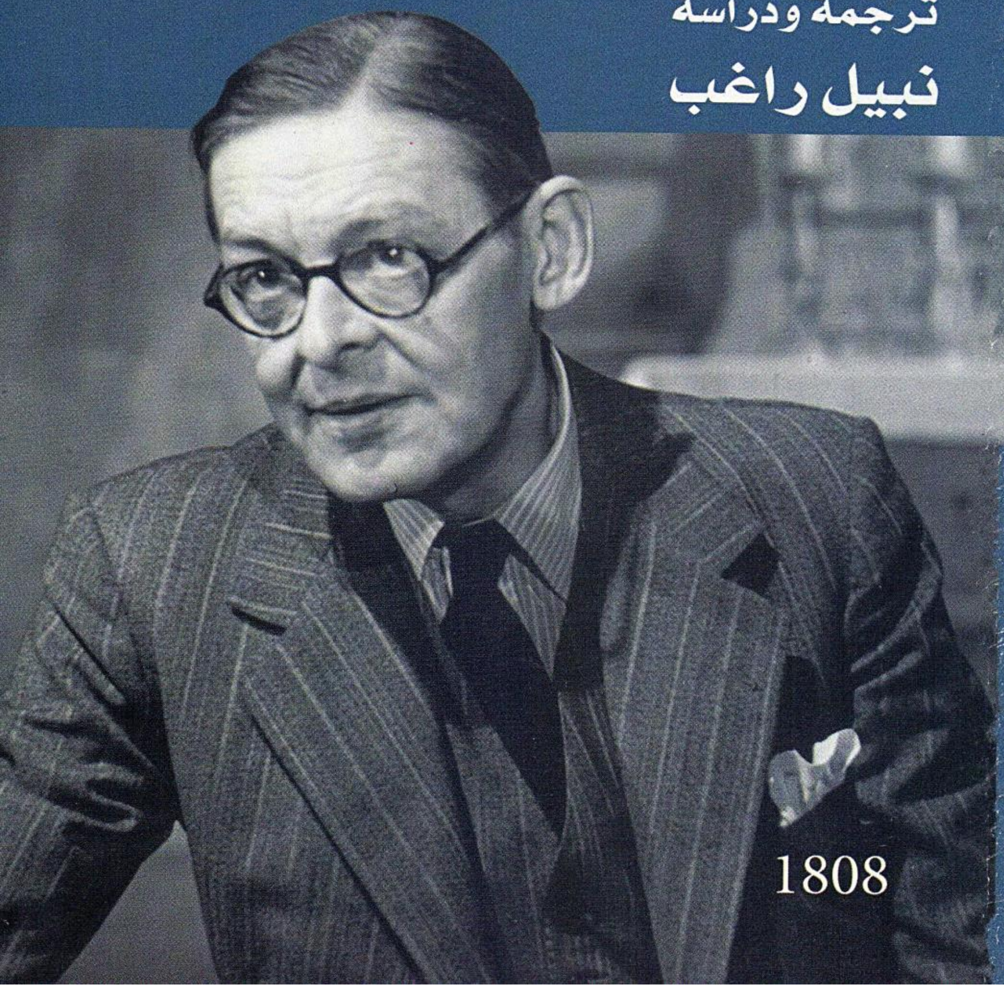
المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

أرض الضياع

رائعة الشاعر
ت . س . إليوت

ترجمة ودراسة
نبيل راغب



1808

أرض الضياع

المركز القومي للترجمة
تأسس في أكتوبر ٢٠٠٦ بإشراف: جابر عصفور

إشراف: فيصل يونس

- العدد: 1808
- أرض الضياع
- ت. س. إليوت
- نبيل راغب
- 2011

هذه ترجمة كتاب:

The Waste Land

By T.S. Eliot

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ – ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524- 27354526 Fax: 27354554

أرض الضياع

شـــــعر: ت. س. إلــيوت
ترجمة ودراسة: نبيل راغب



2011

إليوت، ت. س.
أرض الضياع/ ت. س. إليوت؛ ترجمة ودراسة: نبيل راغب. ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١١ .
ص ؛ سم . ـ (المركز القومى للترجمة)
تدمك ٣ ٧٩٨ ٤٢١ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ الشعر الأمريكى ـ تاريخ ـ العصر الحديث.
أ ـ راغب، نبيل (مترجم ودارس)
رقم الإيداع بدار الكتب ٤٥٤١/ ٢٠١١
I. S. B. N 978 - 977 - 421 -798 - 3
ديوى٩ ، ٨٢١

إهـــــداء

الى أجيالنا الجديدة من الشعراء

أهدى هذه الثورة الشعرية

نبيل

مقدمة

كان هناك أكثر من دافع لتقديم هذه الدراسة والترجمة لرائعة الشاعر العالمى ، الأمريكى المولد ، والبريطانى الجنسية توماس ستيرناس اليوت : « أرض الضياع » The Waste Land فهى قصيدة من نوع رائد وفريد ، لم تترك بصماتها واضحة على الشعر الانجليزى والأمريكى فحسب ، بل إمتد أثرها الى الشعر العالمى ليشمل شعراء من لغات وحضارات مختلفة تماما • يكفى أن نذكر فى عالمنا العربى ، على سبيل المثال ، صلاح عبد الصبور من مصر ، وبدر شاكر السياب من العراق ، ونزار قبانى من سوريا وغيرهم ممن حملوا لواء تطوير الشعر العربى وتجديده ابتداء من النصف الثانى من هذا القرن •

وكثيرا ما تردد اسم الشاعر الناقد ت • س • اليوت فى معاركنا النقدية ، وكثيرا ما أسىء فهمه أيضا حتى ارتبط اسمه فى عالمنا العربى باتجاه الفن للفن الذى يعادى ارتباط الأدب بالحياة ، برغم أن قصيدته الشهيرة « أرض الضياع » التى كتبها فى أعقاب الحرب العالمية الأولى كانت بمثابة

شهادة أدبية دامغة على العفن الذى يسرى فى جسم الحضارة الغربية برغم رونقها الظاهرى المبهر ، والذى أدى الى حرب ضروس كادت أن تقضى على كل انجازات تلك الحضارة التى حققتها طوال قرون سابقة • وهذه القصيدة أكبر دليل عملى على أن الشاعر لم يلزم برجه العاجى ليستوحى الهام ربات الشعر ، بل هبط منه ليشق طريقــه وســط مظاهر الحطام والركام والخراب والدمار والضياع التى أفرزتها الحضارة الحديثة التى تحمل داخلها بذور فنائها • لكنه لم يســتخدم وسائل الهجوم والنقد المباشر التى يعتمد عليهــا المصلحون الاجتماعيون والخطباء وكتاب الدراسات والمقالات ، بل لجأ الى أدواته كشاعر من صــور وايقــاعات ورموز متنوعة ، وبعض هذه الأدوات كان من ابتكاره كناقد مثل نظريته فى المعادل الموضوعى ، مما يؤكد أنه لم تكن هنــاك فجــوة بين الناقد والشاعر أو بين النظرية والتطبيق داخل اليوت •

كان مصطلح « المعادل الموضــوعى » قد صــاغه اليوت لأول مرة عام ١٩١٩ فى دراسة له عن مسرحيــة « هاملت » لشكسبير ، أوضح فيها أن الأســلوب الفنى الحقيقى للتعبير عن عاطفة ما فى الفن أو بالفن ، هى ايجاد معادل موضوعى لها ، وهذا المعادل الموضوعى يعنى مجموعة من العناصر أو الجزئيات المتناسقة أو سلسلة من الأحداث أو المواقف المتفاعلة عضويا داخل صياغة متســقة فنية لتلك العــاطفة بالذات بحيث يمكن اثارتهــا بمجرد أن يتفاعل المتلقى مع هــذه العناصر أو الأحــداث المادية الملموســة التى ينتهى دورها بمجرد التفاعل معها وممارستها ممارسة حسية •

ولا شك أن هذا المنظور النقدى ينطبق على معظم الفنون الأخرى بصفة عامة ، وعلى فنون اللغة بصفة خاصة ، وذلك

لقدرته على تجسيد أى عاطفة من عواطف النفس البشرية مثل الأمل والألم واليأس والحب والكره والحزن والرعب والقلق وغيرها ، اذ يمكن تجسيدها بعدد لا يحصى من الصياغات والأساليب ٠

وهذا المنهج الفنى ـ على عكس ما ادعى بعض النقاد من أمثال سوزان لانجر فى كتابها « العقل ضد الأنا » عام ١٩٦٧ ـ يمنح الفنان مرونة فائقة فى مجالات التعبير الفنى ، وان كانت دلالات هذا التعبير تختلف عند جمهور المتلقين طبقا لاختلاف نفسيات وبيئات وظروف وأعمار كل منهم ٠ وهو اختلاف يدل على الثراء والخصوبة لأن كل منهم يسقط على العاطفة التى أثارها المعادل الموضوعى داخله تجاربه وممارسته الشخصية بحيث يتحول العمل الفنى كله الى تجربة نفسية خاصة به هو ، وبالتالى تتحول الى جزء عضوى يتأثر بكيانه ويؤثر فيه ٠

ولعل قصيدة « أرض الضياع » تجسيد شعرى وفنى لهذه النظرية ٠ كانت عبارة عن سلسلة متناسقة ومتتابعة ومتصارعة ومتفاعلة من المعادلات الموضوعية على أساس التعادل بين العاطفة المثارة والتعبير الموضوعى الفنى عنها ٠ وهى معادلات منحت اليوت المرونة الكافية بحيث جسد سيرة البشرية جمعاء منذ الخليقة الأولى حتى يومنا هذا ، ومن العقائد والفلسفات التى عرفتها الحضارات القديمة فى مصر وبابل وآشور والهند والصين الى المذاهب الفكرية والفلسفية المعاصرة فى عالم اليوم ٠

ونظرا لتمكنه من أدواته الفنية محاولا توظيفها واستغلال طاقاتها التعبيرية قدر الامكان ، فانه لم يلجأ الى استغلال

مكانته ككاتب فى تأييد قضايا ليست من صميم رسالته مثل نزع السلاح أو حروب التحرير ، فهى مجالات لها خبراؤها العسكريون والسياسيون والاقتصاديون • وهذا من حقه كأديب لا يسمح لأحد بأن يجرفه الى قضية وهو غير أهل لها • فمثلا التزم اليوت موقفا محايدا فى أثناء الحرب الأهلية الاسبانية ، ولم يتخل عن ذلك الالتزام الا مرتين احتجاجا على مأساتى الأديبين تيبور ديرى فى المجر وبوريس باسترناك فى الاتحاد السوفييتى ، لأنه يعتقد أن من واجبه الدفاع عن حرية الأديب بصرف النظر عن النظم السياسية والعقائد الاجتماعية والاقتصادية المختلفة • أما الخطب والاشتراك فى المسيرات والمظاهرات والتوقيع على العرائض وغيرها من أعمال الاحتجاج الجماعية فليست من مهمة الشاعر الذى يتحتم عليه أن يظل عاكفا على كتابة شعره ومخلصا له ، وليست أيضا من مهمة الناقد الذى يجب عليه أن يتفرغ لدراساته ومحاضراته فى الجامعات والمحافل العلمية • من هنا كان الاختلاف الواضح بين اليوت ومعاصريه الكبيرين برتراند راسل وجان بول سارتر •

لم يتراجع اليوت عن موقفه هذا أبدا • فلم يجد أية جدوى فى أن يجتمع مائة أو مائتان من رجال الأدب والفكر . ويبعثوا بعرائض احتجاجاتهم وبرقيات صرخاتهم العالية ، فذلك كله لن يفلح فى اقناع رجال السياسة بعدالة مطلب واحد من مطالبهم المتعددة • أما قصيدة ناضجة مؤثرة فيمكن أن تفعل فعل السحر داخل المتلقين ، وبالتالى فانها تخلق رأيا عاما متجددا يمكن أن يؤثر على مسارات السياسة نفسها لصالح المتلقين أنفسهم •

وهذا ما فعلته قصيدة « أرض الضياع » فى نفوس الأجيال المتتابعة التى قرأتها واستوعبتها • ففيها نأى اليوت عن عالم التراجيديا القديمة بصرخاته ولطماته وكوارثه الدامية ، وأباطرته وملوكه وأمرائه المأسويين ليكتشف عالم الحياة اليومية المعاصرة • وبذلك لفت نظر شعراء هذا العالم الى جوهر عالمهم الحقيقى • وكانت رؤيته الشعرية رؤية روحية دينية متشائمة تؤمن بعبث الحضارة المعاصرة ، وفشل الانسانية المتواصل طوال عشرين قرنا هى عمر الحضارة المسيحية فى الوصول الى الله • وهذه النظرة القاتمة صبغت المشاهد والمواقف المتتابعة فى « أرض الضياع » بحركاتها الخمس • ومع ذلك فان شعراء آخرين كثيرين تأثروا به فى تجسيدهم لمواقف الحياة اليومية المعاصرة وفى الوقت نفسه صبغوها برؤيتهم المتفائلة والمؤمنة بالانسان والتطور :

وكان صلاح عبد الصبور من أوائل الشعراء العرب الذين أدركوا أن انجازات اليوت الشعرية والنقدية يمكن الاستفادة بها فى تطوير الشعر العربى وتجديده • واعتبر مقالة اليوت « الموروث والموهبة الفردية » التى نشرها عام ١٩١٧ مفتاحا لمنهج جديد لدراسة الشعر العربى الكلاسيكى من زوايا وأبعاد جديدة • ولم يقتصر صلاح عبد الصبور على ابراز هذه المقولة بل طبقها بأسلوب عملى عام ١٩٦٥ عندما نشر فى جريدة « الأهرام » • سلسلة من المقالات شكلت فصولا لدراسة قيمة رائدة بعنوان « مقدمة لدراسة شعرنا القديم » •

ويرى عبد الصبور أن كلمة « الموروث » تشكل احدى مفاتيح نظرة اليوت النقدية والشعرية • فهو يعني بالموروث

أو التقاليد تاريخ الانسانية الأدبي وينظر الى هذا التراث كله ، وكأنه تصادف وجوده بأجمعه في زمن واحد ، واذا كان الماضي يؤثر في الحاضر فان الحاضر يستطيع أن يؤثر في الماضي بتوضيحه واعادته الى الحياة • وتلك هي غاية النقد ومهمته • فليست مهمة الناقد هي تدوين تاريخ الأدب أو القاء الأضواء على مواطن الجمال والقبح فحسب ، بل عليه أيضا اكتشاف تراث أدبي يمتد عبر القرون والأجيال لتمييز الصلة المستمرة النامية بين حاضره وماضيه • وكل شاعر معاصر هو حلقة من سلسلة طويلة من الآباء والأجداد في عالم الأدب والتجربة الأدبية • وقد تخير اليوت أسلافه الأدباء فوقف عند دانتي وشكسبير وجون دن وبليك وأسقط رومانسي القرن التاسع عشر الذين اعتبروا الشعر مجرد جيشان تلقائي لمشاعر الشاعر الشخصية دون ضابط أو رابط • وانعكست هذه النظرة الى الموروث في شعره وخاصة في قصيدة « أرض الضياع » التي حفلت بالاقتباسات والاحالات الى نصوص قديمة كما سنرى فيما بعد • فكأن التجربة الشعرية كلها على اختلاف عصورها معين واحد وجوهر واحد ومظهر واحد •

ويؤكد صلاح عبد الصبور على حاجتنا الشديدة في عالمنا العربي الى نظرة اليوت الى الموروث في تناولنا لتراثنا الأدبي • فنحن نؤثر في المتنبي والمعري بقدر ما يؤثران فينا ، لأننا نعرضهما للاختبار الدائم ونلقي عليهما الأضواء الجديدة • وما أجل الفائدة لو أحسسنا بأنهما يجريان في عروقنا وأننا نضيف اليهما بتفاعلنا المستمر معهما تأثيرا وتأثرا ، بدلا من تلك النظرة الضيقة التي يصطنعها بعض أدبائنا حين ينظرون في تراثنا فيتناولونه بتسليم متزمت أو اهمال خاطيء •

وقد اقترح اليوت معنى جديدا لكلمتى الرومانسية والكلاسيكية • فالرومانسية تعنى عند النقاد بصفة عامة غلبة الخيال على العقل ، فى حين تعنى الكلاسيكية سيطرة العقل على الخيال • ويوضح اليوت أن الرومانسية هى أدب المشاعر الفجة المهوشة والشطحات العفوية التلقائية فى حين أن الكلاسيكية هى أدب العاطفة الواضحة المصقولة الناضجة • ومن خلال هذه التفرقة بين المشاعر الفجة والعواطف المصقولة اهتدى اليوت الى نظريته فى المعادل الموضوعى الذى يقرن الشعور ـ كحالة غامضة مهوشة مجردة ـ برؤى وأحداث ومواقف ، وينظمه ليصبح منبعا لعمل فنى موضوعى ، بعد تخليصه من زوائده ونتوءاته وشططه كى يرقى الى مرتبة العاطفة • فالفنان قد يشعر بالحزن أو اليأس أو الاحباط أو القلق أو الضياع أو الأمل أو النشوة أو غير ذلك من المشاعر ، لكنها تأتى مختلطة بعديد من الشوائب والرواسب الأخرى التى تشوهها بحيث يصعب التعرف عليها بصفة محددة • ويسرع الرومانسيون للتعبير عن هذا الخليط المضطرب المائع بكل شوائبه دون صهر أو صقل أو بلورة ، أما الكلاسيكيون فيحولون هذا الشعور الى عاطفة مركزة لها شخصيتها المتميزة التى تنفى عنها ما يميعها من المشاعر الأخرى • ولما كانت كل عاطفة ترتبط بعديد من التداعيات التى تمس كل انسان ، وبعديد من الصور التى تستثير عند ذكرها عاطفة مشابهة عند القارىء ، فان مهمة الفنان أن يجسد هذه الصور والتداعيات ليمنح عاطفته كيانا له عمقه واتساعه وأبعاده القادرة على احتواء القارىء الذى لابد أنه مارس عاطفة مشابهة فى جوهرها وان اختلفت فى مظهرها • فهذه التداعيات والصور ليست سوى المعادل الموضوعى لعاطفته •

ان الشاعر لا يعبر عن ذاته بقدر ما يهرب منها الى ذات كونية عامة يتوجه اليها بشعره أو الى شيء قريب من اللاشعور الجمعى الذى سعى عالم النفس كارل يونج الى تقنينه • ومن هنا تستمد التجربة الأدبية من خلال تجسيدها عموميتها وشمولها • ويؤكد صلاح عبد الصبور على أن المعادل الموضوعى ثورة ذكية على أدب الشطحات المسرفة فى الانفعال دون وجود ما يعادله من أساليب التعبير الفنية ، وهو الأدب الذى ساد القرن التاسع عشر ، بل ويطالب عبد الصبور الشعراء العرب بالاستفادة بنظرية المعادل الموضوعى بصفتها ثورة على المجاز والتشبيه فى شعرنا العربى حتى تنفتح أمامه نوافذ التعبير الفنى الخصب بأبعاده اللانهائية بعيدا عن القوالب التقليدية التى استنفذت أغراضها •

ولا شك فان قصيدة « أرض الضياع » تجسيد شعرى وتطبيق عملى لهذه النظرية • لم يلتزم فيها اليوت بالقوالب التقليدية ، ناهيك عن معارك الجدل العقيم التى دارت رحاها بين أنصار الشعر العمودى والشعر الحديث ، وبين أنصار شعر الفصحى وشعر العامية فى عالمنا العربى • فقد نسى شعراؤنا فى حومة الوغى أن القضية ليست قضية كلاسيكية أو حداثة ، فصحى أو عامية ، وأنها فى النهاية قضية شعر أو لا شعر • ذلك أن اللغة بأوزانها وايقاعاتها الشعرية ليست سوى مادة خام بين يدى الشاعر ليشكلها طبقا لمعادله الموضوعى الذى يريد به أن يستثير عواطف معينة فى قارئه ، وان العبرة فى النهاية بالكيان العضوى الذى تكتسبه القصيدة بحيث يستحيل اضافة أى عنصر خارجى اليها أو حذف أى عنصر من داخلها • فلم يجد اليوت آية غضاضة فى مزج الشعر الحر بالشعر الموزون بل والمقفى فى بعض الأحيان ، بل وفى استخدام لغة السوقة

ـ وليست فقط العامية ـ فى الحركة الثانية من قصيدته ، عندما قدم مشهدا فى احدى حانات لندن بين شخصيتين تنتميان الى أدنى الطبقات الاجتماعية ، ولذلك حرصنا ـ عند ترجمتنا لهذا المشهد الى العربية ـ على أن يكون بنفس المستوى اللغوى الهابط المعبر عن طبيعة المشهد ومعادله الموضوعى ٠

كذلك ربط اليوت بين قصيدته وبين الموروث الشعرى العالمى من خلال الاقتباسات المتعددة والمتنوعة التى أوردها فيها ، والتى القى بها ضوءا جديدا على هذا الموروث بحيث دبت فيه الحياة من جديد ، وذلك تطبيقا لنظريته فى الموروث والموهبة الفردية التى تؤكد أن التراث الشعرى العالمى تراث حى ممتد ومتجدد من الماضى وعبر الحاضر ، بحيث يؤثر ماضيه فى حاضره كما يتفاعل حاضره مع ماضيه ٠ ولم تقتصر اقتباساته على لغته بل امتدت لتشمل أبياتا شعرية ألمانية ، وفرنسية وايطالية بالاضافة الى احالات واشارات عديدة لأدباء انجليز مثل شكسبير ، ووبستر ، وميلتون ، وميدلتون ، وسبنسر ، ومارفل ، وجون داى ، وجولد سميث ، وتوماس كيد وغيرهم ٠

وكان من الطبيعى أن تقابل « أرض الضياع » عندما نشرت لأول مرة عام ١٩٢٢ بهجوم ساحق من معظم النقاد الذين اعتادوا قوالب التعبير التقليدية فى الشعر ، ولم يمتدحها سوى نقاد وشعراء قلائل من أمثال عزرا باوند ٠ لكن ثقة اليوت بمنهجه وانجازه الطليعى الرائد لم تهتز ، ولم يتراجع عن موقفه بل استفاد من اكتشافاته النقدية فى قصائده التالية ٠ والآن تعتبر « أرض الضياع » علامة بارزة ومنعطفا تاريخيا فى مسار الشعر الانجليزى بصفة

خاصة والشعر العالمى بصفة عامة ، بعد أن وضعت حدا لشعر الرومانسية الهوجاء التى استمرت من أواخر القرن الثامن عشر ، وفتحت الباب على مصراعيه لشعر العاطفة الناضجة التى هذبها العقل والفكر حيث تجاورت العناصر الكلاسيكية مع المظاهر المعاصرة المستحدثة مثل الحشـود المتـدفقة على جسر لندن فى نهاية الحركة الأولى (من سطر ٦٠ الى ٦٨) ، وأنغام الجاز الصاخبة (١٢٨ ـ ٣٠) ، وثرثرة المرأتين فى حانة لندن (١٣٩ ـ ٧٠) ، والمشهد الجنسى المقزز الذى لعبته السكرتيرة فى غرفتها الكئيبة (٢٢٠ ـ ٥٦) ·

كما أن هناك معادلات موضوعية متتابعة تجسد الضياع فى متاهات الحضارة المعاصرة حيث « الشجرة الميتة لا تمنح ظلا » (سطر ٢٣) وحيث توجد فى «زقاق للجرذان» (١١٥) وحيث النساء يبحثن عمن يقوم باجهاضهن(١٥٩) ، والعظام اليابسة وأظافر العظام القذرة وغير ذلك من الصور المعادلة لمشاعر الضياع التى تنطوى عليها الحضارة الحديثة ·

ونظرا لصعوبة القصيدة النابعة من اشاراتها واحالاتها العديدة الى أدباء وشعراء من جنسيات وعصور تكاد تغطى التاريخ الانسانى كله ، فقـد اضطر اليـوت الى أن يتبع قصيدته بملحق يشرح فيه ما يكون قد غمض على القارىء أو حتى الناقد · لكنه يعترف بأنه استوحى عنوان القصيدة، بل وهيكلها ورموزها المتناثرة من جيسى ل · ويستون فى كتابها « من الطقس الى الحـكاية » الذى يمـكن أن يشرح صعوبات القصيدة أفضل من ملاحظاته التفسيرية فى ملحقه · وهو المرجع الذى أعاننا بالفعل عـلى شرح هـذه القصيدة وترجمتها فى هذا الكتاب ·

وكان مؤرخو الأدب ونقاده قد ظنوا أن المخطوط الأصلى للقصيدة قد ضاع واستحال العثور عليه ، الى أن وجدوه عام ١٩٦٨ فى مجموعة أحد الهواة الأمريكيين وقد سجل عليه عزرا باوند بعض الشروح والتفسيرات ، كما أجرى بعض الحذف والشطب عليه • وكان اليوت قد قدمه الى باوند لمعرفة رأيه والاستفادة به تطبيقا لمذهبه النقدى الذى ينادى بأن الشعر عملية فكرية عقلية فى نهاية الأمر • وكان اليوت قد كتبها فى لوزان عندما سافر الى سويسرا للاستشفاء شتاء عام ١٩٢١ ، وبعد ثلاثة أشهر من الاستجمام عاد الى باريس ومعه القصيدة التى قدم مخطوطها الى عزرا باوند الذى قام بمراجعتها وحذف ما يقرب من نصفها• ولم يعترض اليوت على ذلك بل اعترف بأنها كانت قصيدة مشوشة فى حاجة الى تناسق ، واعترافا منه بفضل باوند فقد كتب اهداء له على صفحتها الأولى قال فيه : الى عزرا باوند الذى يفوقنى براعة ومهارة •

وبالاضافة الى اعتماد اليوت على كتاب « من الطقس الى الحكاية » لجيسى ل • ويستون التى اعترف بفضلها عليه فى الملحق التفسيرى للقصيدة ، فانه أعلن دينه أيضا فى الملحق نفسه لجيمس فريزر مؤلف كتاب « الغصن الذهبى » الذى قدم فيه دراسة لآلهة الحضارات القديمة مثل الاله أوزيريس عند قدماء المصريين ، والاله تموز عند البابليين، والاله أدونيس عند الفينيقيين والاغريق وغيرها من الآلهة التى كانت ترمز الى الحيوية والخصوبة والتجدد والاثمار وكل الصفات والخصائص التى افتقدها البشر فى أرض الضياع • وهذا يؤكد أن الشعر عند اليوت مرتبط بالعلم الذى يمثل الأساس الراسخ له • فالشعر ليس مجرد تعبير عن الانفعالات الشخصية ـ الشعورية أو اللاشعورية ـ للشاعر،

وليس مجرد شعارات انسانية طنانة ، وليس مجرد قوالب لغوية رصينة ، وليس مجرد محسـنات بديعية أو لفظية ، وليس مجرد خطب حماسية عصماء موزونة ومقفاه ، لكنـه نظرة علمية ثاقبة الى جوهر الحياة فى عصر من العصـور ، والشعر خير سيف يمتشقه الشاعر كى يمس هذا الجوهر بل ويتوغل به حاملا على حده نظرته العلمية الثاقبة الى قلبه • فبدون هذه النظرة يتحول الشعر الى مجرد نظم مقفى لألفاظ ضخمة لكنها جوفاء •

وهذا المضمون العلمى الثرى الخصب برموزه وايحاءاته وأبعاده وأغواره واشاراته الى أشياء وحقائق تكاد تحتوى مسيرة البشرية كلها ، هذا المضمون سـاعد اليـوت ـ دون افتعال ـ على تجسيد الصراع الدرامى الذى تحتوى عليـه أرض الضياع ، وجنبه أيضـا اللغـة التقريرية المسـطحة المباشرة التى يمكن أن تصل نبرتها الى أعلى الدرجات دون أن تبلغ عقل القارىء أو وجدانه ، اذ أن ضجيجها يقف عند حدود أذنيه ، وقد يصيب رأسه بالصداع ونفسـه بالملل • كانت لغة « أرض الضياع » لغة بسيطة وسلسة للغاية ، بل وسوقية فى بعض المشاهد كما أوضحنا من قبل ، لكنه أثبت أن المفردات اللغوية ـ أية مفردات ـ يمكن أن تصبح شعرية ومشحونة بالايحاءات والدلالات والارشـادات والعـواطف والمعانى وظلالها اذا وظفت وقامت بدورها فى القصيدة ، فليست هناك لغة شعرية جاهزة للاستعمال ، وقوالب لغوية رهن اشارة الشاعر ، ذلك أن بنـاء القصيدة يختلف تماما عن بناء جدران منزل •

ونظرا لأهميـة هـذا المضمون العلمى فى فهم جوهر القصيدة واستيعاب دلالاتها ، فانه يجدر بنا أن نلقى بنظرة على هذين الكتابين • يقول اليوت عن الكتاب الأول :

« لم استوح عنوان القصيدة فحسب من كتاب مس جيسى ل • ويستون عن أسطورة الكأس المقدسة : « من الطقس الى الحكاية » بل وهيكلها ورموزها المتناثرة • ولابد أن أعترف بدينى لكتاب مس ويستون الذى يشرح كل صعوبات القصيدة بطريقة أفضل من كل ملاحظاتى التفسيرية لهـا ، ولذلك أوصى بهذا الكتاب (بغض النظر عن أهميته الآسرة فى حد ذاته) لكل من يظن أن القصيدة تستحق مثل هذه المشـقة لاستيعابها » •

وعن الكتاب الثانى يقول اليوت :

« كما أننى مدين كذلك بصفة عامة الى كتاب آخر فى علم الأجناس ترك أثرا عميقا فى جيلنا ، ألا وهو كتـاب « الغصن الذهبى » الذى اعتمـدت عليه فى جزأيه اللذين كتبا تحت عنوان « أدونيس ، آتيس ، أوزيريس » على وجه الخصوص » •

ويوضح اليوت أن أى قارىء على دراية بهذين الكتابين سيتعرف على الفور على الاشـارات المحـددة الى الاحتفـالات الخاصة بالنباتات والمحاصيل فى ثنايا القصيدة • ويعـد الكتابان من أقيم الكتب التى تناولت بالتحليل والدراسـة السـلالات البشرية وطقوسها الدينية والدنيوية منـذ أقدم العصور ، ومن هنا كانت القيمة العلمية التى نهضت عليها القصيدة • ففى كتـاب « من الطقس الى الحـكاية » تتتبع جيسى ل • ويستون الطقوس الدينية المبكرة حتى جذورها ومنابعها الأولى ، واحتفالات جنى المحاصيل خاصة الكروم• وهذه الطقوس كانت بمثابة الجانب المادى الملموس للثقافات التى عرفتها تلك العصور الموغلة فى القـدم • وبالطبع فقد كانت الأساطير تعبيرا بدائيـا عن أدبيـات وفلسـفات تلك

العصور ، واستطاعت المؤلفة أن تستخرج منهـا منهجا يبرز الملامح الرئيسية للأفكار السـائدة • ولعـل أهم أسطورة آنذاك كانت أسـطورة الملك الصياد الذى حلت على مملكته لعنة الآلهة لشرورهم وخطاياهم : وتجسدت هذه اللعنة فى العقم الذى أصاب الحيوانات والدواب فلم تعد قادرة عـلى الاخصاب والتوالد والتكاثر ، والجفاف الذى آصاب الزرع فمات دون قطرة مطر واحدة ، والشلل الذى حل بالملك الصياد صاحب المملكة والأرض فلزم فراشـه دون حراك • آى آن اللعنة سرت فى كل الموجودات فأصـابتها بالشلل والموات • ومع ذلك فان الأسطورة تؤكد أن اللعنة ليست أبدية ، لأنها يمكن أن تزول وتنقشع اذا ما برز فارس مغوار هو فارس الكأس المقدسـة من أهـل المملكة ليعبر الأرض الجـدباء الشاسعة وينجح فى النهاية فى الوصـول الى قلعة الملك كى يسأله أسئلة ذات مغزى فلسـفى عما وقع فى القلعـة من أحداث قد تبدو رمزية لكنهـا فى حقيقتها مرتبطة بالبـلاء الذى ألم بالبلاد • فاذا استطاع أن يستوعب مغزاها وبالتالى يدرك سبب اللعنـة ، فان اللعنة ستزول وتنقشـع عن تلك الأرض ، أما اذا عجز عن الاستيعاب والادراك فـقل عـلى البلاد السلام •

أما كتاب جيمس فريزر « الغصن الذهبى » فقـد أفاد اليوت فيما يتصل بالدور الذى لعبته الآلهة فى الحضـارات القديمة فى منح الحياة للزرع ، والتجدد للحياة نفسها من خلال تعاقب الفصول فتثمر البـذور وتترعرع الزروع • ولعل أوزيريس أوضح مثال لدارس الأجنـاس والعقـائد والطقوس الدينية الأولى وفى مقدمتهم فريزر الذى شرح فى كتابه كيف اعتاد كهنة مصر آن يدفنوا تماثيل مصغرة للاله أوزيريس من طين وحبات قمح ، وفى نهاية العام أو الدورة

الزراعية كانوا يستخرجونها من باطن الأرض فاذا بالقمح قد أنبت وبرز من الجسد الطينى لأوزيريس ، وكانت فرحة الناس بهذا لا تقدر ، فلم يكن الأمر فى نظرهم مجرد فأل حسن بل ايمان بأنه السبب فى نمو المحاصيل ·

وهذا يعنى أن الحياة قادرة على قهر الموت فى شخص أوزيريس بصفته اله الخصب والتجدد والنماء الذى يخرج من قبره فى باطن الأرض ليحيا فى الزرع الذى ينمو ويترعرع · أى أنه يموت ليحيا وتتجدد معه الحياة فى كل صورها المادية ، ولذلك أصر المصريون القدماء على اقامة الطقوس الدينية لتقديم القرابين وعبادته اعترافا بفضله فى منحهم الحياة وتجديدها · وتمثلت هذه الطقوس فى بعض الرقصات الصعبة ذات الاشارات الرمزية الى دورة الحياة والموت ثم البعث مرة أخرى وهكذا · وقد عرفت البشرية فكرة التطهير من الاثم والخطيئة منذ تلك العصور القديمة ، فقد كانت هذه الرقصات والطقوس تكفيرا عما ارتكب فى حق الاله ، اذ بمجرد الانتهاء من هذه الاحتفالات يخرج الراقصون والراقصات وقد استعادوا طهارتهم واستعدوا لبدء حياة جديدة خصبة نامية ·

وقد شكلت هذه الطقوس التنويعات الرئيسية فى سيمفونية اليوت الذى قسمها الى خمس حركات ، أو هى أقرب الى القصيد السيمفونى الذى ابتعده فرانز ليست للتأليف الأوركسترالى ، والذى يسير على نهج السيمفونية فى خطوطها الرئيسية وجديتها البالغة ، ولكن يضيف اليها هدفه نحو شىء موسيقى غير خالص ، بمعنى أنه يقوم بشرح فكرة أو فلسفة سبق ورودها فى عمل أدبى محدد بحيث يتأثر البناء الموسيقى بالبناء الدرامى الذى ميز العمل الأدبى ·

وبدا وعى اليوت الموسيقى واضحا فى استخدامه للحركات السيمفونية المتتابعة ، وتوظيف الكريشندو الذى يتصاعد بالتنويعات الى قممها الشاهقة ، والديمنيوندو الذى يهبط بها الى أعماقها السحيقة ، وتوازى لحنين أساسيين ممثلين فى المواجهة بين الموت والحياة ، بين الفناء والتجدد، بين الجفاف والماء ، ثم التنويعات المتفرعة منهما بأسلوب كونترا بنطى معقد ومركب • واذا كانت الحركة فى التأليف السيمفونى تعنى قسما يحتوى على فكرة خاصة به وان كان مرتبطا بالسياق العام للسيمفونية • فانها لابد أن تعتمد على سرعة خاصة بها ، ومن هنا أطلق عليها اصطلاح « حركة » •

فى الحركة الأولى « دفن الموتى » يجسد اليوت حركة الحياة ونبضها فى رحم الأرض مع مقدم الربيع حين تسعى الخصوبة لقهر الجدب الذى ساد فصل الشتاء ولذلك فايقاعها بطىء متمهل نظرا للجهد الذى يبذله الربيع فى ازاحة فلول الشتاء • وفى الحركة الثانية « مباراة شطرنج » يسرع الايقاع بعض الشىء من خلال المواجهة أو التوازى بين أمجاد كليوباترة المبهرة واليأس والاحباط الذين يخيمان على العالم المعاصر بسحابة داكنة من القلق الذى أفقد الناس طعم الحياة ولذتها • وفى الحركة الثالثة « العظة النارية » يصل الايقاع الى ما يقرب من درجة الكريشندو حين تنهار الخيمة على ضفة النهر ، وتعبر الريح الأرض الداكنة فى سكون مطبق ، وتبرز مدن قبيحة وحياة مصطنعة غير طبيعية لا تعرف الصدق فى أى من مظاهره ، حتى الحب رمز النشوة والتجدد أصبح عبئا ثقيلا لا معنى له • وفى الحركة الرابعة «الموت غرقا» يدخل الايقاع مرحلة الكريشندو الحاد القصير الذى يبلور فى سخرية وتهكم بالغين أنه اذا كان غياب الماء

يسبب الجفاف والموت فان وجوده قد يسبب الموت غرقا ، برغم أن العقيدة المسيحية تؤكد أنه لا خلاص للانسان الا بالماء والروح • أما فى الحركة الخامسة والأخيرة « ما قاله الرعد » فتتجمع كل التنويعات التى سادت القصيدة فى تلخيص مكثف ، وفى ايقاع متصاعد الى أعلى قمته ايذانا بالخاتمة التى أحسسنا ببوادرها مع توهج الشعلة الحمراء على وجوه العرق المنهمر ، وسيادة الصمت بصقيعه على الحدائق ، وتربع الأسى على البقاع الحجرية ، وتعالى الصراخ والعويل برجع الصدى فى السجن والقصر ، وقعقعة الرعد فى الربيع فوق الجبال النائية •

ومن خلال هذا التنوع الايقاعى الذى يساير مواقف القصيدة ومشاهدها ، لم يخضع اليوت لأوزان الشعر الانجليزى وبحوره التقليدية ، بل سعى لابداع ايقاع خاص بعمله الشعرى الفريد ، لدرجة أنه استعان بالنثر الصريح فى بعض أجزائه ، وباللهجة السوقية الهابطة فى موقف يحتمها كما أوضحنا من قبل ، كما أنه قام بتقطيع التراكيب اللغوية وتوزيعها طبقا للتركيب الأوركسترالى لكل حركة حتى تحتوى الأصوات المتعددة والألحان المتعارضة فى وحدة عضوية تسرى فى جسد القصيدة من حركة الى أخرى • وقد منح هذا المنهج اليوت مرونة فائقة فى اقتباس أبيات شعرية من لغات أخرى متعددة واستخدامها كما هى بأوزانها وايقاعاتها فى المكان المناسب لها فى القصيدة ، ومرونة أيضا فى الانتقالات السريعة فى بعض الأحيان من مشهد لآخر دون سابق انذار كما يحدث فى السيناريو السينمائى، بحيث يعبر القارىء قرونا عديدة فيما يشبه لمح البصر •

وكان المايسترو الذى منح هـذه المعزوفة السيمفونية الشعرية شخصيتها المتميزة هو تايريزياس الشاهد الأعمى على العصر والعراف الشهير القادم من التراجيديا الاغريقية، والذى قام بسرد أحـداث أرض الضياع فربط بين المـاضى والحاضر فى لحظة واحدة مكثفة ، وبالتالى كان بمثابة مركز الوعى والادراك الذى يسلط ضوءه الفاحص ، الثـاقب ، الساخر ، المتهكم ، المرير على حقائق أرض الضياع فتبدو عارية من أية زخارف مبهرة مضللة • وقد وصف اليـوت تايريزياس فى ملاحظاته التفسـيرية للقصـيدة بأنه أهـم شخصية فيها ، والمحور الذى يجعل منها وحدة تنصهر داخلها كل أجزائها •

ويجدر بنا فى هذا المقام أن نتعرض لنظرية اليوت فى موسيقى الشـعر التى ألقى عنها محـاضرة عام ١٩٤٢ فى جامعة جلاسجو ونشرت فى العام نفســه ، اذ أنهـا جاءت تقنينا نقديا للمنهج الموسيقى الذى اتبعه اليوت عام ١٩٢٢ فى « أرض الضياع » • فهو يرى أن دراســة القصـائد ، وليست دراسة الشعر ، هى وحدها القادرة على تدريب آذاننا لتلقى الأوزان والأشـكال المجـردة التى تبـدو فى غاية الاختلاف حين يتناولها الشـعراء المختلفون • ولا جـدوى حقيقية من التعبد فى محراب القواعد ، أو اتقان المحـاكاة المتعمدة لأحد الأساليب ، فهذه كلها أدوات ثبت عدم فاعليتها عند الكتابة • صحيح أننا نتعلم من المحاكاة ، لكنها محاكاة لن تؤدى الى ابداع جديد • ومع ذلك فان ممارسة فن النظم باللغة الانجليزية قد تأثرت بمعرفة قواعد العروض • لكن هناك قانونا للطبيعة أقوى من تلك الأساليب المتفـاوتة أو التيارات والمؤثرات القادمة من الخارج أو النابعة من الماضى وهذا القانون يؤكد أن الشعر يجب ألا ينأى أكثر مما يجب

عن اللغة اليومية المألوفة التى نستخدمها ونسمعها ، بغض النظر عما اذا كان الشعر قائما على النبر أو القطع ، مقفى أو بلا قافية ، شكليا أو حرا ، ذلك أن نبعه الرئيسى والمتجدد يتمثل فى لغة الحياة اليومية العادية المتغيرة مع سيرة الحياة وتطورها • ولذلك فان موسيقاه تنبع من معناه ولا تفرض عليه ، فهى ليست جاهزة للاستعمال وانما تعاد صياغتها وصهرها من جديد مع كل قصيدة جديدة بمعنى الكلمة •

ولا يتذكر اليوت أنه التقى ذات مرة بشعر ذى جمال موسيقى عظيم ولكن بلا معنى • والاستثناءات الواضحة لا تتجاوز الايحاء باختلاف الدرجة ، فهناك قصائد نلتقط معناها لكنها لا تحركنا الا بموسيقاها دون أن نعى ذلك • حتى فى القصائد التى يكتبها الشاعر خصيصا لابراز ضياع المعنى من حياتنا ، فاننا نجد المعنى كامنا فى السخرية من هذه الحياة الخاوية ، أو فى المحاكاة الساخرة للمعنى السخيف التافه الذى تنطوى عليه مثل هذه الحياة •

وفى أحيان كثيرة يلاحظ اليوت أن معنى القصيدة قد يستعصى على الشرح الذى لا يمكن توصيله الى القارىء بأسلوب أفضل من القصيدة ذاتها ، لكنه فى أحيان أقل بكثير من هذه يلاحظ أن معنى القصيدة قد يكون شيئا أكبر من هدف مؤلفها ومنفصلا عن أصولها التى نبعت منها • ويكفى أن تحرك القصيدة شيئا ما فى داخلنا ، فانها بذلك تكون قد عنت شيئا ربما يكون مهما بالنسبة لنا دون أن ندرك تماما أبعاد أهميته • أما اذا فشلت القصيدة فى تحريكنا لابد أن تكون بلا معنى ، بل وتنتفى عنها صفة الشعر أساسا ويصبح وجودها مثل عدمه • وحتى القصيدة التى قد لا نفهم منها كلمة واحدة ، فان الاستماع المتأنى والعميق لها يمكن أن يثير داخلنا أشياء نشعر بها بالفعل ، لكن اذا فوجئنا بعد

الاستماع اليها بمن يقول لنا انها كلام فارغ لا يحمل أى معنى حقيقى فلابد أن نندم على غفلتنا ، ونراجع أنفسنا على الفور ، ونشارك رأى من يقول انها لم تكن قصيدة على الاطلاق ، وانما كانت مجرد محاكاة للموسيقى المجردة التى تعزفها الآلات •

واذا كان اليوت يعنى أن جزءا من المعنى هو فقط الذى يمكن نقله عن طريق الشرح والتفسير فذلك لأن الشاعر يريد أن يصل الى حدود الوعى التى تتجاوز الاستخدامات المتعارف عليها للكلمات ، وان كان هذا لا ينفى وجود المعانى التقليدية فى القصيدة • ولذلك تبدو القصيدة مختلفة المعانى والايحاءات والارشادات باختلاف القراء ، بل وقد تكون هذه المعانى جميعا مختلفة عما كان الشاعر يريد توصيله الى القارىء • فقد تتضمن قصيدة خبرة شخصية متفردة للشاعر الذى قد يظن أنها تنتمى اليه وحده وليست لها أية علاقة خارجها ، ومع ذلك يراها القارىء تعبيرا عن موقف انسانى شامل بالاضافة الى كونها تعبيرا عن تجربة خاصة بالشاعر • هنا يختلف تفسير القارىء للقصيدة عن تأثير الشاعر ومع ذلك فانه يعادله فى الصدق والخصوصية ، وربما كان تفسير القارىء أصدق وأفضل وأكثر اتساقا مع نفسه • خاصة اذا كان فى القصيدة أكثر مما يقصده ويعيه مؤلفها • وقد تكون التفسيرات المختلفة جميعا زوايا متعددة لرؤية الشىء نفسه ، أو صياغات جزئية له ، وقد يكون تعدد أسباب الاسهام والغموض نتيجة للقصيدة التى تعبر عن أكثر وأخصب مما تستطيع اللغة العادية توصيله ، وليس أقل منها بطبيعة الحال •

واذا كان الشعر يحاول أن يوصل شيئا يتجاوز ما يمكن لايقاعات النثر أن توصله ، فانه مع ذلك ينهض على أكتاف

شخص يتحدث الى شخص آخر سواء أكان مقروءا أو مسموعا • فالتغنى بالشعر أسلوب آخر للحديث ، لكن من الصعب تقنين العلاقة بين الشعر والحديث تقنينا جامعا مانعا لأن معظم الثورات التى وقعت على مر عصور الشعر المتتابعة كانت تنادى بالعودة الى لغة الحديث اليومى ، وها هو اليوت فى القرن العشرين ينادى بالقيام بالثورة نفسها • فاتباع هذه الثورة يحرصون على تطوير المعجم الشعرى وتجديده فى اتجاه أو آخر فى محاولة منهم لبلوغ مرحلة الكمال كما يرونه • لكن اللغة المنطوقة تواصل تغيرها وتبدلها فيصبح المعجم الشعرى أمرا عفا عليه الزمان • ومع ذلك ما من شعر يطابق تماما اللغة التى يتعامل بها الشاعر أو يسمعها فى حياته اليومية العملية ، لكن استخدامه لكلام عصره استخداما مستحدثا لابد أن يدفع السامع أو القارىء الى أن يتمنى أن يتحدث بنفس أسلوب الشاعر لو استطاع أن يقرض الشعر مثله • ولذلك فان أفضل شعر معاصر يستطيع أن يهزنا من الداخل ويمنحنا شعورا بالارتباط والانتماء ، لابد أن يكون تأثيره فينا أقوى وأعمق من أى شعر ينتمى الى عصر ماض حتى لو كان الشعر القديم أرقى منه فى المرتبة الفنية • لكن اليوت استطاع ببراعة فائقة أن يعيد الشعر القديم فى « أرض الضياع » الى الحياة المعاصرة كأقوى ما يكون وذلك من خلال اقتباساته التى ضمنها القصيدة من مختلف اللغات فبدت نابضة متدفقة بالحياة وكأننا نقرأها لأول مرة ، خاصة وأن موسيقاها سرت فى النسيج الموسيقى العام للقصيدة وأصبحت جزءا عضويا منه لا يتجزأ •

ويؤكد اليوت على ضرورة أن تكون موسيقى الشعر موسيقى كافية فى الكلام العادى الشائع فى عصره بل وفى

منطقته الاقليمية التى نشأ فيها الشاعر وتشرب تراثها وتقاليدها • أما اذا سعى الشعراء للكتابة بنفس الأسلوب ، فلابد أن يفقد الشعر موسيقاه وبالتالى معناه • فلابد من تعدد الأصوات والايقاعات والمعانى لكى يتحقق الثراء الشعرى المطلوب • وحتى يحل الزمن الذى تتوحد فيه لغة الكلام اليومى تحت تأثير الأنماط الاذاعية والاعلامية السائدة ــ وهو الزمن الذى يتمنى اليوت أن يتأخر قدومه قدر الامكان ــ فان مهمة الشاعر تظل كامنة فى استخدام الكلام الذى يحيط به فى حياته اليومية ، والذى يعرفه أكثر من غيره • فلن يجد فى سواه المادة التى يجب عليه أن يصنع منها شعره ، بل ويجب عليه أن يخلص لها حتى يستخرج كل طاقاتها الدفينة ، مثله فى ذلك مثل المثال الذى يتحتم عليه فهم واستيعاب طبيعة المادة التى يصنع منها تمثاله • وعلى الشاعر أن يبدع التوافق اللحنى والاتساق النغمى فى قصيدته من الأصوات التى يسمعها بالفعل فى حياته اليومية ، والا أصبح صورة مكررة شائهة ممن سبقوه من الشعراء • فالحياة هى المنجم الذى يستخرج منه معادنه وجواهره الشعرية الثمينة ، وما عليه سوى استغلال موهبته وصنعته فى اعادة تشكيلها وصياغتها بحيث تحدث أثرها المطلوب فى نفس القارىء •

وربما يندهش قارىء قصيدة « أرض الضياع » من فقرات النثر التى وردت بها ، لكن دهشته سرعان ما تزول عندما يرى اليوت وهو يقنن لمزجه بين النثر والشعر فى محاضرته هذه بجامعة جلاسجو عام ١٩٤٢ ، والتى يقول فيها ان أية قصيدة طويلة الى حد ما ، يجب أن تعتمد على التنقلات بين التراكيب ذات الحدة الأكبر والتراكيب ذات الحدة الأقل ، لكى تخلق ايقاع الانفعال المتذبذب صعودا

وهبوطا بصفته أساسا للبناء الموسيقى للقصيدة بصفة عامة • فى هذه الحالة يفضل أن تكون التراكيب ذات الحدة الأقل ، من حيث علاقتها بالمستوى الموسيقى الذى تسير القصيدة على نهجه بصفة عامة ، يفضل أن تكون نثرية • وعلى هذا الأساس لا يوجد شاعر يستطيع أن يبدع قصيدة ذات بناء ضخم يمكن أن تحتوى تجربة انسانية شاملة ، والا كان أستاذا متمكنا من فن النثر أيضا حتى يستطيع توظيف الأبيات النثرية كما يستخدم الأبيات الشعرية بطبيعة الحال •

ان ما يهم اليوت ـ فى ايجاز شديد ـ انما هو القصيدة الكاملة التى توظف كل جزئياتها ـ نثرية كانت أو شعرية ـ لبلوغ هذا الكمال الفنى الذى لا يعتمد على اللحن فحسب ، وفى الوقت نفسه فهى ليست مصنوعة من « كلمات جميلة » فقط • ويعبر اليوت عن شكه فيما اذا كانت أية كلمة ، على مستوى الصوت وحده ، أكثر أو أقل جمالا من أية كلمة أخرى فى نطاق اللغة نفسها • أما اذا كان البعض يظن أن بعض اللغات أكثر جمالا من غيرها ، فهذه قضية أخرى لا علاقة لها بقضية موسيقى الشعر التى يناقشها اليوت فى هذه المحاضرة ، اذ يرى أن الكلمات القبيحة هى الكلمات غير الملائمة للسياق الذى وضعت فيه، لأنها بذلك تفقد وظيفتها التى وجدت من أجلها وتتحول الى عالة أو نتوء أو ورم فى جسد القصيدة • كذلك هناك كلمات قبيحة، لأنها خام وتحمل كل الشوائب والرواسب المتحجرة ، أو لأنها تحجرت بالفعل وأصبح مكانها متحف تاريخ اللغات بكل ما يحوى من حفريات ، وهناك كلمات قبيحة بسبب رطانتها الأجنبية الشاذة أو صمودها فى وجه كل محاولات اخضاعها للسياق الموسيقى أو المعنوى •

ومع ذلك لايعتقد اليوت بأن أية كلمة ترسخت جذورها ومكانتها فى لغتها جميلة أو قبيحة ، لأن موسيقى الكلمة لا تنبع منها فى حد ذاتها ، وانما من نقاط التقائها أو تقاطعها أو علاقتها أولا بالكلمات التى تسبقها وتليها مباشرة ، ومن علاقتها العامة غير المحددة ببقية السياق ككل، كما تنبع من علاقة معناها المباشر فى ذلك السياق بكل المعانى الأخرى التى كانت لها فى سياقات أخرى سابقة ، وبكل حصيلتها ـ الكبيرة أو الصغيرة ـ من الاشارات والايحاءات والتداعيات ٠

ومن الطبيعى ألا تتساوى الكلمات من حيث الثراء والخصوبة والاتساق فى علاقتها واتصالها بالكلمات الأخرى ٠ ولذلك يتحتم على الشاعر أن يدفع بالكلمات الأغنى كى تشد من أزر الكلمات الأفقر كلما تطلبت القصيدة هذا فى الأماكن الصحيحة والمناسبة ٠ والشاعر المتمكن يعرف كيف يتجنب أن يثقل القصيدة أكثر مما ينبغى بالكلمات الزائدة فى الثراء والخصوبة ، اذ أنه فى لحظات معينة فقط ، يمكنه جعل الكلمة توحى بكل تاريخ اللغة والحضارة ، وهذا هو ما فعله اليوت فى « أرض الضياع » التى تكاد توحى وتحتوى تاريخ الحضارة الانسانية منذ عصورها المبكرة وحتى الربع الأول من القرن العشرين بعد الميلاد ، وذلك من خلال استخدامه لبعض الكلمات والأسماء والرموز والتلميحات التى تجسد نبض الانسانية على مر عصورها ٠

وهذا الارتباط العضوى الحيوى بين الكلمات فى تتابعها داخل السياق الشعرى ليس بدعة أو تطرفا قاصرا على نوع معين من الشعراء ، وانما يكمن فى طبيعة الكلمات،

ولايمكن لأى شاعر فى أى زمان أو فى أية لغة أن يتجاهله • ولذلك يصر اليوت على أن ما يقصده « بالقصيدة الموسيقية » تلك القصيدة ذات النموذج الموسيقى للصوت والنموذج الموسيقى للمعانى المستحدثة للكلمات التى تتألف منها ، وهذان النموذجان متطابقان ولا ينفصلان طالما أن للقصيدة جسد ينبض بالحياة • أما الصوت الخالص المنفصل تماما عن المعنى فلا ينتمى الى مجال الشعر وانما ينضوى تحت لواء الموسيقى المجردة الخالصة ، لأن صوت الموسيقى ومعنى الكلمة هما الروح والجسد بالنسبة للقصيدة الشعرية •

ويضيف اليوت الى أن مهمة الشاعر تختلف ليس فقط حسب تكوينه الشخصى ، وانما طبقا للفترة التى يعيشها ، فهو ابن عصره وشاهد عليه • ففى بعض الفترات عليه أن يستكشف الامكانات الموسيقية لتراكيب اللغة اليومية التى يستخدمها الناس دون أدنى وعى أو حتى التفات الى جمالياتها ، أى عليه أن يستكشفا العلاقة بين أساليب النظم وايقاعات الكلام • وفى فترات أخرى عليه أن يواكب التغيرات التى تطرأ على الحديث اليومى الدارج والتى تعد بطبيعتها تغيرات فى أساليب التفكير ومناهج الفكر ومظاهر الحساسية تجاه الحياة •

ومن هنا كانت حاجة كل عصر لتجديد معجم ألفاظ الشعر ، سواء تم اشباع هذه الحاجة أو ظلت مطلبا عزيز المنال • لكن العصر الذى يشتد وعيه بضروة البحث عن روافد جديدة لروحه الشعرى ، يسعى حثيثا لتجديد معجم ألفاظه الشعرية ، واذا نجح فى مهمته فلابد أن يحرك الشعر وجدان الناس وفكرهم الى آفاق آسمى •

لكن اليوت يعود للتأكيد على أن مهمة الشاعر ليست أساسا ودائما فى سعيه لاحداث ثورة فى اللغة • فليس من المفضل ـ حتى اذا كان ممكنا ـ أن نعيش فى حالة ثورة دائمة ، لأن الاصرار العنيد على التجديد المستمر فى معجم الألفاظ والعروض ظاهرة غير صحية وغير ناضجة ، مثلها فى ذلك مثل التشبث العنيد بالمعجم الشعرى الذى ساد فى العصور السابقة • فهناك أوقات للاستكشاف وأوقات أخرى لتنمية الأرض المكتسبة وترسيخ تقاليدها • ويتخذ اليوت من شكسبير مثلا للتدليل على هذا، اذ أن شكسبير قام بالمهمتين تباعا ، مهمة الاستكشاف ثم مهمة ترسيخ ما استكشفه وتنميته •

ففى المرحلة الأولى كان يكيف شكله الفنى بأسلوب تدريجى مع الكلام الدارج والعامى حتى جاء الوقت الذى ألف فيه مسرحية « انتونى وكليوباترة » فكان قادرا على ابتداع وسيط لغوى مكن كل شخصيات المسرحية من أن تعبر عن نفسها بأسلوب طبيعى جميل خال من الافتعال والنشاز والتصلب وغير ذلك من السلبيات التى نجدها مثلا فى مسرحية « خاب سعى العشاق » التى كتبها فى مرحلته المبكرة التى كان يبحث فيها عن الأسلوب المناسب والطيع للتعبير عن ابداعه • ثم جاءت مرحلته الأخيرة التى انتقل فيها من مجرد المرونة والبساطة الى التنسيق والتناغم والتركيب والتعقيد، وذلك من خلال التجريب الذى اكتشف به أيضا مدى التنسيق والتعقيد اللذين يمكن أن تكون عليهما الموسيقى ، دون أن تفقد صلتها بالكلام الدارج والعامى كلية ، ودون أن تتوقف شخصياته عن النمو والتطور الطبيعين بصفتها كائنات انسانية •

أما عن مفهوم « الشعر الحر » فقد سبق لاليوت أن عبر عن رأيه مرارا فى أنه ما من شعر حر فى نظر الشاعر الذى يسعى ليقوم بعمله على خير وجه • ويـؤكد درايته وخبرته العميقة بالقدر الكبير من النثر الردىء الذى كتب تحت اسم الشعر الحر من خلال ممارسته للنقد الأدبى • ولا أجد سوى الشاعر الردىء يمكن ان يرحب بالشعر الحر على أنه تحرر من الشكل ، ذلك أن حركة « الشعر الحر » كانت تمردا على شكل ميت ، واعدادا لشكل جديد أو لتجديد الشكل القديم ، وفى الوقت نفسه كانت اصرارا على الوحدة الداخليةالمتفردة فى كل قصيدة • فالقصيدة تسبق الشكل الذى ينمو تدريجا مع صياغة للتماثلات فى ايقاعات مجموعة متتابعة من الشعراء تأثر بعضهم ببعض • أما الحرية الوحيدة التى قد يستبيحها الشاعر لنفسه فلابد أن تكون من أجل النظام والشكل والبناء والتكوين •

وفى نهاية محاضرته ينادى اليوت بضرورة ابتكار وسيط جديد للنظم الشعرى ، وسيط يمكننا من أن نستمع الى كلام كائنات انسانية معاصرة حية ، ويمكن الشخصيات المسرحية من أن تعبر عن أرقى الشعر وأخلصه دون طنطنة أو خطابة جوفاء ، ويمكن الشاعر من أن ينقل به أكثر المعانى والأفكار عمومية وانتشارا دون اسفاف أو فجاجة • لكن عندما نصل الى نقطة يمكن عندها تثبيت المعجم الشعرى الجديد وترسيخه للاستفادة من امكاناته الجديدة ، فمن الممـكن أن تحل فترة لالتقاط الأنفاس تتـاح فيها الفرصـة للتنسـيق الموسيقى الجديد أن يأخذ مجراه •

ويعتقد اليوت أن الشاعر يكسب الـكثير من دراسـته للموسيقى ، لكنه لا يجزم بمدى المعرفة الحرفية أو التكنيكية

بالشكل الموسيقى المطلوب من قبل الشاعر • بل ويعترف اليوت نفسه بأنه لا يمتلك هذه المعرفة التكنيكية شخصيا ، لكنه يعتقد أن الخصائص التى لابد للشاعر أن يهتم بها ، فى مجال المعرفة الموسيقية ، بل ولابد أن يتمكن منها هى امتلاك حس الايقاع وحس البناء • لكن عليه أن يتفادى التقليد الحرفى أو الأعمى للمقاييس الموسيقية حتى لا يصبح أثر شعره مصطنعا ومفتعلا • فالقصيدة ككل أو جزء منها قد تكون بدايته عند الشاعر مجرد ايقاع معين وذلك قبل بلوغ مرحلة التعبير عن الأبيات الشعرية بكلمات ، وقد يولد هذا الايقاع الفكرة والصورة • واذا كانت هذه هى تجربة اليوت كشاعر ، فهو لا يعتقد انها قاصرة عليه • ذلك أن استخدام الخطوط اللحنية والايقاعية المترددة أمر طبيعى فى الشعر كما هو طبيعى فى الموسيقى • وفى الشعر أيضا امكانات للنظم الذى يشبه نمو خط لحنى من خلال مجموعات مختلفة من الآلات وتصاعده حتى القمة ، كما أن هناك امكانات للنقلات فى القصيدة يمكن مقارنتها بمختلف حركات السيمفونية أو الرباعية ، كما أن هناك امكانات للتتابع الكونترابنطى للمادة الشعرية ، وهو التتابع الذى يحتوى على نغمتين أو أكثر فى تفاعل لحظى من خلال التبادل المستمر للخطوط اللحنية بهدف خلق أبعاد جديدة ينهض عليها البناء الموسيقى • ولذلك يرى اليوت أن الكونشيرتو بآلته الرئيسية وسط الأوركسترا ، أو حتى فى موسيقى الحجرة يمكن أن يوحى ببذرة قصيرة جديدة أكثر مما توحى به أوبرا كاملة بافتتاحيتها وأغانيها وألحانها وديكورها المبهر داخل دار فخيمة • وبرغم اهتمام اليوت البالغ بموسيقى الشعر ، فانه يذكر مستمعيه فى نهاية محاضرته بضرورة اعادة الشعر من حين لآخر الى مجال الكلمات والكلام حتى لا يوغل

أكثر من اللازم فى التنميق الموسيقى فيفقد فى النهاية خاصيته كشعر •

ولعل اليوت فى محاضرته هذه كان معتمدا على خبرته العملية كشاعر ، خاصة فى قصيدة « أرض الضياع » التى تنطبق عليها كل الخصائص التى تكلم عنها • وهو بهذا يثبت أن التقنين النقدى تابع للابداع الأدبى وليس العكس• وكان لهذه المحاضرة فضل لا ينكر فى تلمس أسرار الصنعة الشعرية عند اليوت فى ترجمتنا لقصيدة « أرض الضياع »، ونرجو أن نكون قد نجحنا فى تجسيد روحها وجوهرها ونقلهما الى القارىء العربى بقدر الامكان ، اذ أن المهمة لم تكن من السهولة بمكان • فبرغم بساطة اللغة الشعرية والسلاسة التى تدفقت بها الأبيات، فان الاقتباسات والرموز والاشارات والاحالات والايحاءات واللمسات واللمحات والصور التى تكاد تحتوى تاريخ البشرية كله بأساطيره وحقائقه ووقائعه ، قد شكلت عبئا على التذوق الكامل للقصيدة اذا لم يلم القارىء بتفسيراتها المتعددة ، ولذلك حرصنا على أن نلحقها بهوامش تحليلية وتفسيرية لما غمض من كلماتها وجزئياتها • وهى قصيدة تستحق كل هذه المشقة ، بل ان المشقة متعة ثقافية وفكرية ووجدانية وفنية وحضارية فى حد ذاتها • فهى قصيدة رائدة بمعنى الكلمة ، ونموذج فريد يجب أن يدرسه شعراؤنا كما يتذوقه قراؤنا، ذلك أن الشعر الأصيل فى عالمنا المعاصر لم يعد قاصرا على الاستفادة من تراثه الذى كتب فى لغته فخسب ، بل عليه أن ينفتح على التجارب الرائدة فى الشعر العالمى بصفة عامة ، والتى كانت قصيدة « أرض الضياع » فى مقدمتها •

المهندسين : مارس ١٩٨٧ د• نبيل راغب

اليوت : حياته وانجازاته

١٨٨٨ ـ ١٩٦٥

توماس ستيرناس اليوت من أعمدة الشعر والنقدالمعاصر، وصاحب مدرسة أدبية تركت بصماتها واضحة على الشعر والمسرح بصفة خاصة ، وعلى الأدب العالمى بصفة عامة • ومن الأفضل قبل أن نتقدم لترجمة قصيدته الشهيرة « أرض الضياع » ، أن نرصد موقعه على خريطة الأدب العالمى المعاصر ، ومدى اشعاع هذا الموقع فى اتجاهاته المتعددة •

ولد اليوت عام ١٨٨٨ فى مدينة سان لويس بولاية ميزورى بالولايات المتحدة وتلقى تعليمه فى جامعة هارفارد ثم فى كل من جامعتى أكسفورد بانجلترا والسوربون بفرنسا • وبعد الانتهاء من دراساته الأكاديمية استقر فى انجلترا واشتغل بالتدريس فى مدرسة هاى جيت بلندن ثم شغل وظيفة ادارية بأحد المصارف فى الفترة بين عامى ١٩١٩ و ١٩٢٢ لكن الوظيفة كانت مجرد مصدر للرزق بالنسبة له •

أما نشاطه الأدبى فلم يهدأ منذ شبابه الباكر عندما عمل مساعدا لرئيس تحرير المجلة الأدبية التى عرفت باسم « ايجويست » • وفى عام ١٩١٧ صدر له أول ديوان شعرى

بعنوان « بروفروك وملاحظات أخرى » ، وبعده بعامين صدر ديوانه الثاني بعنوان « قصائد » ، كما ظل يشغل منصب رئيس تحرير مجلة « المعيار » منذ أن صدرت عام ١٩٢٢ الى أن اختفت عام ١٩٣٩ .

وكانت قصيدته « أرض الضياع » التى نشرت عام ١٩٢٢ سببا فى الشهرة العالمية المدوية التى حازها بعد ذلك ، برغم أنها قوبلت بهجوم واستنكار عنيفين أول الأمر عندما فوجىء القراء والنقاد أيضا بنهجها الشعرى المبتكر الذى لم يألفوه من قبل . ولكن سرعان ما مر الوقت وتحول الهجوم والاستنكار الى مديح واعجاب . بل كانت هذه القصيدة سببا فى الحماس الذى استقبلت به كل دواوين اليوت بعد ذلك ابتداء من ديوانه « قصائد » عام ١٩٢٥ ، ثم « أربعاء الرماد » ١٩٣٠ ، و « الديوان الكامل » عام ١٩٣٦ ، و « نورتون المحترقة » عام ١٩٣٦ أيضا ، و « ايست كوكر » ١٩٤٠ ، و « انقاذ ما يمكن انقاذه » عام ١٩٤١ ، وأخيرا « الرباعيات الأربع » عام ١٩٤٣ .

وفى عام ١٩٣٩ أصدر اليوت كتابا للأطفال بعنوان « القطط العملية » ، لكنه لم يحز أية شهرة لأن شهرته كشاعر وناقد غطت على ما عداها من أنشطة أدبية أخرى . ومن الواضح أن عقله الأكاديمى ، وثقافته الرفيعة ، وفلسفته العميقة لم تتح له القدرة على مخاطبة عقول الأطفال بالبساطة اللازمة . فقد تتلمذ منذ شبابه الباكر على أيدى مفكرين ونقاد كبار من أمثال ايرفنج بابيت الناقد الذى ينتمى الى مذهب الانسانية الجديدة وله صولات وجولات فى نقد الاتجاهات الرومانسية ، وذلك منذ عام ١٩٠٦ عندما كان طالبا بجامعة هارفارد ، مما كان له أبلغ الأثر فى نموه

كشاعر وأديب • كما شرع اليوت بعد عودته من السوربون في الاعداد لرسالته للدكتوراه التي اشتملت على دراسات تمهيدية في اللغة السانسكريتية ولغة جزيرة بالى ورسالة في فلسفة ف•هـ• برادلى كي ينال درجتها من جامعة هارفارد •

وفي عام ١٩١٣ عاد الى أوروبا مرة أخرى على منحة من مؤسسة شيلدون ليدرس في أوكسفورد ثم في ألمانيا • لكن اندلاع الحرب العالمية الأولى منعه من العودة الى هارفارد لحضور الامتحانات النهائية لدرجة الدكتوراه ، واضطر الى البقاء في انجلترا ليعمل مدرسا • فقد كان قادرا على أن يؤقلم نفسه تحت أية ظروف لدرجة أنه عمل في بنك لويد الذى أوكل اليه العمل في ديون العدو المتبقية من فترة ما قبل الحرب وفي التعامل بالنقد الأجنبى • وبرغم أن هذا الاتجاه الوظيفى لم يكن من تخصصه ، فانه أظهر كفاءة عالية وفكرا منظما دقيقا • وعندما دخلت الولايات المتحدة الحرب، تقدم للالتحاق بالبحرية الأمريكية لكن طلبه رفض ، فوجه نشاطه منذ عام ١٩١٧ الى الصحافة الأدبية فعمل بمجلة « ايجويست » ثم أسس ورأس تحرير مجلة « المعيار » الفصلية •

وفي عام ١٩٢٧ حصل على الجنسية البريطانية ليستقر في انجلترا التي شعر بالانتماء اليها أقوى من احساسه تجاه موطنه الأصلى ، فقد كان يؤمن بأن الانتماء الثقافى أقوى بكثير من مجرد الانتماء الجغرافى • وفي عام ١٩٣٥ انضم لمجلس ادارة شركة النشر البريطانية فابر وفابر • وقد تزوج مرتين ، الأولى عام ١٩١٢ من فيفيان هاى وود التي توفت عام ١٩٤٧ والثانية عام ١٩٥٧ من اسمى فاليرى فليتشر التي عملت سكرتيرة له لمدة طويلة •

وكانت مخايل الموهبة الأدبية قد ظهرت عنده منذ سنى مراهقته عندما نشر صورا شعرية ونثرية فى مطبوعات مدرسته، منها قصيدة فكاهية كتبها على نهج الشاعر بايرون، وفى جامعة هارفارد أصبح محررا لمجلة « الداعيـة » التى نشر فيها قصائد أظهرت درايته المبكرة بأساليب الشعر الحديث ، وعدم تعاطفه مع بعض الملامح الخاصة التى واكبت الثقافة الامريكية وأفقدتها كثيرا من أصالتها التى كان يتوقعها . وكان شعر جول لافورج من أهم المؤثرات المبكرة على منهج اليوت الذى أطلع عليه فى مقالات آرثر سيمونز عن شعراء فرنسا الرمزيين . ويقال ان المسودات الأولى لبعض قصائد اليوت الشهيرة والتى نشرت مؤخرا عند رسوخ مكانته الشعرية ، كان قد كتبها أيام طلبه العلم فى هارفارد .

وفى لندن توطدت أواصر الصداقة بينه وبين الناقد والشاعر الامريكى عزرا باوند الذى أشرف على نشر أول انتاج شعرى ناضج لاليوت فى مجلة « شعر » وكانت قصيدة « أغنية حب ج. آلفريد بروفروك » من أشهر قصائد هذا الانتاج ونشرت فى يونيو ١٩١٥ . وقد كتب باوند بحماس شديد عن شعر اليوت وانجازاته المتتالية سواء فى الصحافة الأمريكية أو البريطانية . ومع هذا فانه من الصعب تاريخيا تتبع المدى الذى أثر فيه باوند على اليوت ، وكيف اتفقت آراء الاثنين الى حد التطابق برغم أن كلا منهما شق طريقا خاصا به سواء فى النقد أو الشعر الا أن ريادة باوند واصراره العنيد على اتقان الشاعر ووعيه المنظم بأسرار حرفتـه كانا بمثابة علامات للطريق الذى شقه اليوت الذى كان يصغره فى السن والخبرة . وفى الواقع فان أول عمل نقدى مستقل نشره اليوت كان بعنوان « عزرا باوند : أوزانه وشعره » فى

عام ١٩١٧ . كما عبر اليوت عن دينه العميق لباوند الذى ساعده فى مراجعة واختصار المسودة النهائية لقصيدة «أرض الضياع » ، وذلك بأن أهدى اليه القصيدة اعترافا بفضله ومهارته وبراعته كما نوهنا من قبل ٠

وبمجرد أن حصل اليوت ٠ من باوند على قوة الدفع الأولى والمتجددة ، توالت قصائده بعد ديوان « بروفروك وملاحظات أخرى » الذى نشر فى لندن عام ١٩١٧ ، والذى أعقبه بديوان «قصائد» ١٩٢٠ ، ثم «أرض الضياع» ١٩٢٢ و « الرجال الجوف » ١٩٢٥ ، و «قصائد : ١٩٠٩ ـ ١٩٢٥» عام ١٩٢٥ ، و « أربعاء الرماد » ١٩٣٠ ، و « سوينى أجنوستيس : شذرات من ميلو دراما على نهج أريستوفانيس» ١٩٣٢ ، و « الصخرة » ١٩٣٤ ، و « قصائد مجموعة » ١٩٣٦ ، و « ايست كوكر » ١٩٤٠ ، و «نورتون المحترقة» ١٩٤١ ، و « انقاذ ما يمكن انقاذه » ١٩٤١ ٠ وقد جمعت القصائد الثلاث الأخيرة مع قصيدة جديدة هى «ليتل جيدنج» فى ديوان بعنوان « الرباعيات الأربع » عام ١٩٤٣ ٠

ولا شك فان أهمية اليوت كشاعر تكمن فى تأثيره الذى امتد ليشكل مسار وتطور الشعر فى القرن العشرين سواء على مستوى الأدب الأمريكى أو الانجليزى ، خاصة فيما يتصل بقصيدة « أرض الضياع » التى أجمع نقاد كثيرون على أنها أفضل انجاز شعرى قام به ٠ ومنذ العشرينيات انتشر تأثيره بسرعة لم يسبق لها مثيل ، ولا يزال مده المواتى مستمرا حتى الآن فى صور متعددة ٠ ولا يزال المثل يضرب بقصائده بين النقاد لابراز مدى النضج الفكرى والفنى الذى يمكن أن تبلغه أساليب الرمزية ومناهجها ، والحاجة الملحة للتحكم والدقة فى استخدام اللغة ، ومفهوم الشكل الشعرى بصفته

كيانا حيا ديناميكيا متطورا • وقد قلده شعراء كثيرون حتى في أدق خصائص أسلوبه مثل المعجم الشعرى المركز والمكثف، والتهكم الحاد الذكى اللماح ، والقفلات الختامية التى تهبط بالايقاع الى مستوى السكون والصمت • وقد بلغت شعبية اليوت حدا كبيرا لدرجة أن بعض الشعراء الفكاهيين قلدوا أسلوبه الجاد الحزين الصارم ولكن بمضمون هزلى ساخر على سبيل اثارة روح الدعابة والفكاهة الناتجة عن التناقض بين الأصل والصورة ، أو بين الشكل والمضمون •

وقد تميزت قصائده الأولى ، ومنها « أرض الضياع » و « الرجال الجوف » بالرفض الصريح للنتائج التى ترتبت على السلبيات الكامنة فى جوهر الحضارة الغربية والتى انفجرت فى الحرب العالمية الأولى ، وذلك من خلال وجهة نظر متهمكة وناقدة بأسلوب حاد • وبرغم سيادة روح التمرد والرفض على هذه القصائد ، فان اليوت آلمح الى آن شفاء الحضارة الغربية من أدرانها يكمن فى تدعيم العناصر الايجابية البناءة مثل تعميق الايمان بقيم التراث الروحى ، والوعى الانسانى ، والتحكم فى عنان الشهوات بمختلف أنواعها ، والاحساس بالمسئولية تجاه التاريخ الذى لا يرحم أحدا •

لكن ابتداء من قصيدة « أربعاء الرماد » خفتت نغمة التمرد والرفض السلبى لتسيطر نغمة الدعوة الايجابية لتجديد البناء القائم بالفعل وتدعيمه بعد تنقيته وتخليصه من كل عوامل الانهيار والتحلل والاندثار ، وذلك مع ايمان اليوت المتنامى بالعقيدة الكاثوليكية برغم الأقلية التى تتبعها فى انجلترا بعد أن كانت العقيدة الدينية السائدة هناك حتى عهد الملك هنرى الثامن • وكان لهذا أثر بعيد فى الصور

والرموز التى وظفها فى قصائده مثل اللمحات الجنسية المثيرة للاحباط ، وتنويعات البراءة المتجسدة فى مرحلة الطفولة بكل نقائها وطهارتها ، وازدهار القيم المسيحية التى تهدف الى تهذيب روح الانسان أولا وقبل أى شيء آخر • ومع ذلك لم يلجأ اليوت الى التجريد الصوفى المحلق فى دنيا الخيال والتأمل، بل استمد صوره ورموزه وتنويعاته من مظاهر المدن المعاصرة بعد مزجها ببقاع موغلة فى القدم، ومن ظواهر الطبيعة البدائية خاصة الطيور والأشجار •

أما عن علاقة شعر اليوت بمنهجه النقدى فقد اصطلح النقاد على أنه من الصعب فهم أحدهما بدون الآخر • فلم يكن ناقدا تقليديا يسعى وراء كشف وتدعيم ما تم كشفه وتدعيمه من قبل • بل كان حريصا دائما على تسليط أضوائه النقدية الموضوعية والمستحدثة على الكهوف المعتمة للأدب ، ولذلك فان مقالاته التى سلط فيها الأضواء على انجازات وأساليب واضافات كتاب المسرح الذين عاشوا فى عصر الملكة اليزابيث والذين خفت صيتهم أو كاد أن ينعدم نتيجة لمعاصرتهم لعمالقة من امثال شكسبير وبن جونسون ، ومقالاته عن الشعراء الميتافيزيقيين فى القرن السابع عشر، ومقالاته التى يناقش فيها أساليبه ومناهجه المستحدثة فى الشكل الفنى والتحليل الأدبى ، هذه المقالات تعد من أعظم ما أنجز اليوت فى مجال النقد الأدبى • نذكر منها على سبيل المثال مقالته عن « الموروث والموهبة الفردية » التى أصبحت من كلاسيكيات النقد الأدبى المعاصر • فكثيرا ما يستشهد بها النقاد ، ويمتدحونها أو حتى يهاجمونها ، لكنها تظل قاسما مشتركا فى المناهج النقدية المقررة على طلبة الجامعات فى مختلف بقاع العالم •

لكن هذا لايعنى أن اليوت قد صرف النظر عن دراسة الأدب الكلاسيكى • فقد كتب دراسات هامة عن دانتى ، والشعر الرمزى فى فرنسا ، ومعالم الأدب العالمى فى القرن العشرين • كذلك نجده فى مقالاته التاريخية والفلسفية والدينية يناقش بعمق ودراية الوسائل الممكنة للحفاظ على التقاليد الانسانية الرفيعة ، واعادة بناء المجتمع الذى يمارس الوحدة الدينية والجمالية ، والذى يؤمن اليوت بأن هذا المجتمع سبق له أن ساد أوروبا قبل قدوم الوهم أو الهوس الذى تلفح بأردية العقلانية •

وكان أول كتاب نقدى هام لاليوت « الغابة المقدسة » عام ١٩٢٠ ، ثم « مبايعة جون درايدن » ١٩٢٤ ، «شكسبير ورواقية سينيكا» ١٩٢٨ ، و « ومن أجل لونسيلوت أندروز » ١٩٢٨ ، و «دانتى » ١٩٢٩ ، و « تأملات حول لامبث » ١٩٣١ ، و « مقالات مختارة » ١٩٣٢ و « وظيفة الشعر ووظيفة النقد » ١٩٣٣ ، و « وراء آلهة غريبة » ١٩٣٤ ، و « مقالات اليزابيثية » ١٩٣٤ ، و « مقالات قديمة وحديثة » ١٩٣٦ ، و « فكرة مجتمع مسيحى » ١٩٣٩ ، و « الشعر والدراما » ١٩٥١ ، و « الأصوات الثلاثة للشعر » ١٩٥٤ ، و «عن الشعر والشعراء» ١٩٥٧، و « رجل الدولة العجوز » ١٩٥٩ •

وقد تميزت ممارسة اليوت للكتابة المسرحية بالحيوية وطول النفس ، ونجح فى اعادة التقدير والاهتمام والاقبال على المسرحية الشعرية التى أصبح لها مكانها الأثير المحترم فى عروض المسرح الحديث • لكن محاولاته المسرحية الأولى مثل «سوينى أجونستيس» و «الصخرة» لم تكن ناجحة أبدا • أما مسرحية «اغتيال فى الكاتدرائية» التى عرضت عام ١٩٣٥

فقد حققت نجاحا ساحقا ولا تزال تعرض من حين لآخر على مسارح انجلترا وأمريكا منذ أن قدمتها لأول مرة فرقة أصدقاء كاتدرائية كانتربرى • وقد استمد اليوت مضمونها من حادثة استشهاد توماس بيكيت • وهى دراما رمزية تمزج الأجزاء الشعرية الغنائية بالأجزاء النثرية ذات الحوار العادى البسيط السلس ، وتستخدم أساليب كانت شائعة فى الدراما الكلاسيكية ومسرحيات العصور الوسطى ، فمثلا استخدم اليوت الكورس الشعرى الذى يسرد بعض الأحداث أو يعلق على الأحداث الجارية على خشبة المسرح •

وكان اليوت قد أوضح أن المشكلة الرئيسية التى تواجه الدراما الشعرية اليوم هى اختيار الأسلوب الشعرى والشكل الفنى المناسب للمسرح الطبيعى الحديث الذى يعالج قضايا معاصرة ، ولذلك لابد أن تمتلك الدراما الشعرية نفس الواقعية الموجودة فى الدراما النثرية خاصة فيما يتصل بتقديم مشاهد من الحياة اليومية العادية •ونظرا لانطباق المنهج النقدى على الابداع الأدبى عند اليوت ، فاننا نرى فى مسرحياته التى كتبها بعد ذلك تقدما ملحوظا فى هذا الاتجاه من حيث عدم التقيد بأوزان وقوالب شعرية صارمة ، وتجسيد قضايا المجتمع المعاصر بأسلوب يقترب من مسرحيات ابسن ومواقفه • وقد تجلى هذا الاتجاه فى مسرحياته التالية : « التئام شمل العائلة » ١٩٣٩ ، و «حفل كوكتيل» ١٩٥٠ ، و « أمين السر » ١٩٥٤ • أما فى عام ١٩٥٢ فقد صدر مجلد يحتوى على أشعاره ومسرحياته الكاملة •

ولا شك أن ما أحدثه اليوت بشعره كان ثورة بمعنى الكلمة ، خاصة أنه ظهر فى أعقاب العصر الفيكتورى مباشرة حين استنفذ الشعر الانجليزى كل طاقاته التقليدية وأوشك

على الدخول فى طرق مسدودة من التكرار والتقليد • ولذلك أتت ثورة اليوت ثمارها ليس على المستوى الانجليزى فحسب بل على المستوى العالمى المعاصر ، لأنها انفجرت فيما يشبه الفراغ ، فوصل دويها الى آذان الشعراء فى مشارق الأرض ومغاربها • ومثل كل قادة الثورات الشعرية كان يؤمن بتأثير الصدمة فى بلوغ قلب الجمهور وعقله ، لكن المنهج الفكرى والفنى المتكامل لابد أن يتبع هذه الصدمة والا ضاعت بين طيات الفراغ • ولذلك اصطلح معظم النقاد على أن اليوت كان رائدا للشعر الانجليزى الامريكى فى القرن العشرين ، برغم المعارضة العنيفة التى واجهها فى بدايات بزوغ نجمه نظرا للجدة المفرطة التى واكبت ثورته فى الابتكار • فقد آكد مؤرخو الأدب الانجلو ـ أمريكى أن معارضيه الأشداء سواء من جيله مثل ويليام كارلوس ويليامز ، أو من الجيل التالى مثل و • هـ • أودين ودايلان توماس قد عبروا فيما بعد عن اعجابهم البالغ به وان حاولوا أن يشقوا طرقا مختلفة عن طريقه ، واعترفوا أنه من الصعب تحديد اسم شاعر لم يتجنب تأثير اليوت ان سلبا أو ايجابا •

ولذلك رسخت مكانة اليوت بصفته عميدا للأدب الانجليزى ، نظرا لنفوذه الذى لا يبارى فى عالم الأدب الحديث ، وهو النفوذ الذى وضعه فى خدمة الشعراء والأدباء الشبان الذين لم يبخل أبدا عن مساعدتهم ودفعهم الى الصفوف الأمامية • فبرغم مسئولياته ومشاغله العديدة ، لم يتوان عن عرض وتقديم أعمالهم الأدبية والشعرية فى المجلات والصحف الأدبية على أمل أن يكونوا امتدادا حيا لثورته الشعرية • وكان من الطبيعى أن تهرع الجامعات الأوروبية والامريكية لمنحه الدرجات التقديرية والشرفية، واعترافا رسميا وعلميا

بانجازاته الـرائدة • كذلك منح جائـزة نوبل للآداب عام ١٩٤٨ • ومن أهم المناصب التى شغلها منصب رئيس مجلس ادارة مكتبة لندن منذ عام ١٩٥٢ •

ولم تكن ثورته مجرد رفض سلبى للقـديم ، بل كانت فى حقيقتها كشفا لكل الطاقات المدفونة فى القـديم والتى أهملت أو لم يحسن اسـتغلالها وتوظيفها ، لذلك كان دائم البحث عن مصـادر القـديم وأصـوله بنـاء على منهج علمى أكاديمى دقيق ، والتوغل فى الزمان والمكان بحثا عن جوهر التقاليد الأدبية التى نبعت من هذا القـديم • بل ويمـكن اعتبار هجرته من مسقط رأسه فى سان لويس بميزورى الى انجلترا نوعا من البحث عن أصلابه وأجداده الأوائل قبـل اكتشاف القارة الأمريكية والنزوح اليها ، وكانت هجرة فى الزمان أيضا بعودته من القرن العشرين الى القرن السادس عشر بحثا عن الاستمرارية الثقافية والفكرية التى قطف هو ثمارها بعد ذلك ، وقد احتفل بهذا التواصل الجذرى احتفالا واضحا فى قصيدة « ايست كوكر » • فانجـازه الأدبى كله يتمثل فى ابداعه الشعرى الذى يستمد طاقاته من جـذور تاريخية عميقة ، وفى الوقت نفسه يسـعى حثيثا لايجـاد شـخصية شـعرية متميزة حافلة بالتركيب والتجسـيد بل والتعقيد والتنوع كمـا فعـل فى « أرض الضياع » بصفة خاصة •

وقد ظل مرتبطا بهذه الجذور حتى آخر لحظات حيـاته لدرجة أنه نص فى وصيته على أن تحرق جثته ، وأن يدفن رمادها فى كنيسة « ايست كوكر » حيث البقعة التى هاجر منها أجداده الأوائل الى أمريكا فى القرن السـادس عشر

ونفذت وصيته بالفعل عندما توفى فى ٤ يناير ١٩٦٥ عن سبعة وسبعين عاما • وبعد دفنه بشهر أقيم قداس على روحه فى كنيسة وستمنستر حضرته الملكة ورئيس الوزراء ، وألقى الممثل الشهير سيراليك جينيس خمسة مقاطع من شعره ، وعزفت الموسيقى نشيدا من سترافينسكى آقامه على المقطع الرابع من قصيدة « ليتل جيدنج » احدى قصائد «الرباعيات الأربع » •

وهكذا رحل ت • س • اليوت بعد أن أحدث بشعره ثورة قلبت المفاهيم الشعرية والنقدية رأسا على عقب ، ونجحت فى صنع حساسية جديدة كل الجدة ، وامتد تأثيرها ليشمل عديدا من الشعراء فى مختلف أنحاء العالم ، وأعاد للمسرح الشعرى مكانته الذاهبة الى أغوار الماضى السحيقة ، بعد أن أوشك الشعر على الموات بين كواليس المسرح • ولذلك كتب الشاعر الكبير سيسيل داى لويس ينعيه فى جريدة التايمز يوم رحيله قائلا : أخيرا رحل آكبر الشعراءالانجليز تأثيرا فى عصرنا •

أرض الضياع

عندما لمحت بمقلتي عيني سيبل (١)
وهي معلقة داخل قفص كبير
كان بعض الصبية المارين يسالونها :
فيم ترغبين ياسيبل ؟ اجابتهم بانها تنشد الموت •

الى عزرا باوند
الذى يفوقنى براعة ومهارة

١ ـ دفن الموتى (٢)

ابريل أشد شهور العام قسوة
يخرج زهور الليلاك من بطن الأرض الميتة
يمزج الذكرى بالرغبة الحية
يسرى بأمطار الربيع فى الجذور الخامدة فتنبض ٠
احاطنا الشتاء بمعطف الدفء ،
وافترش الأرض بجليد النسيان
وأطعم الحياة القصيرة درنات جافة ٠
جاءنا الصيف على غرة ، عابرا بحيرة شتارنبرجرسى (٣) ٠
بوابل من أمطاره ، فلزمنا وقفتنا أسفل رواق الأعمدة ،
ثم التحفنا بالشمس فعدنا الى المسير بين مروج الهو فجارتن،
واحتسينا قهوة ، وثرثرنا ساعة من الزمن ٠
لا ٠٠ لست روسية اطلاقا ، فأنا المانية الأصل من ليتوانيا(٤)
وعندما كنا أطفالا نقيم فى منزل الدوق الكبير

ابن عمى ، اصطحبنى على زحافة ،
وركبنى الذعر • فقال : مارى ،
مارى ، تشبثى بى • ثم انحدرنا
فى أحضان الجبال حيث تتنسم هواء الحرية •
اعتدت المطالعة معظم الليل ، والرحيل جنوبا كل شتاء•

***

ما الجذور التى تتشابك ، وأية أغصان تنمو (٥)
من هذه القمامة المتحجرة ؟ يابن الانسان ،
أيها العاجز عن الكلام ، أو التخمين ، أنت لا تعرف سوى
كومة من الخيالات المشوشة ، حيث ترسل الشمس ضرباتها ،
والشجرة الميتة لا تفيىء ظلا ، وصرصر الليل يبده الارتياح،
والحجر الأصم لا يوحى بمجرد خرير للمياه •
أما الظل فلا يمتد سوى أسفل هذه الصخرة الحمراء (٦) ،
(فلتسرع الى ظل هذه الصخرة الحمراء) ،
وسأريك شيئا لا يتطابق
مع ظلك فى الصباح حين يغز المسير خلفك
ولا مع ظلك فى المساء حين ينهض للقائك ،
سأريك الخوف فى حفنة تراب •

***

هبت الرياح المنعشة (٧)
من أرض الوطن
يا فتاتى الايرلندية

أين تتعثر خطواتك ؟

***

« أنت منحتنى الزنابق أول مرة منذ عام ،
« حتى أسمونى فتاة الزنبقة » •
ـ لكن عندما عدنا فى ساعة متأخرة من حديقة الزنابق ،
ذراعاك مملوءتان ، وجدائل شعرك مبتلة ، عجزت
عن الكلام ، ، وعن رفع جفونى ، لم أك
حيا أو ميتا ، ولم أعلم شيئا ،
وأنا أشق بعينى قلب الضياء ، والسكون •
والبحر خواء مترامى الأطراف •

***

مدام سوزوستريس ، العرافة الشهيرة ، (٨)
ألمت بها نزلة برد شديدة ، ومع هذا
فهى معروفة بحكمتها التى بزت بها كل نساء أوروبا ،
برزمة خبيثة من ورق اللعب • قالت :
هنا ورقتك ، ورقة البحار الفينيقى الغريق ،
(تلك اللآلىء كانت عينيه • أنظر !) (٩)
هنا ست الحسن والجمال ، سيدة الصخور ، (١٠)
سيدة المواقف •
هنا الرجل ذو الأشرطة الثلاثة ، وهنا العجلة ، (١١)
وهنا التاجر الأعور ، وهذه الورقة
ذات الصفحة البيضاء ، شىء ما يحمله على ظهره ، (١٢)
شىء منعت من رؤيته • لا أرى

الرجل المعلق . اياك والموت غرقا .
أرى حشودا من الناس ، تدور فى حلقة .
شكرا لك . اذا لمحت عزيزتى مسز اكويتون ، (١٣)
بلغها أن كتاب التنجيم معى أنا شخصيا ،
فلابد أن يحتاط الانسان لنفسه هذه الأيام .

***

يا مدينة الوهم (١٤)
تحت الضباب الداكن فجر شتاء ،
تدفق حشد فوق جسر لندن ، حشد غفير ،
لم أتصور أن الموت قد طوى كل هؤلاء ، (١٥)
زفير التنهدات كان قصيرا ، متقطعا ،
حين ثبت كل واحد عينيه على موطىء قدميه .
صعودا ، على الربوة وهبوطا فى شارع الملك ويليام ،
حيث كنيسة القديسة مارى وولغوث بدقات ساعاتها
وبرنين مكتوم تعلن آخر دقات الساعة التاسعة .
هناك لمحت شخصا كنت أعرفه ، استوقفته صائحا :
« ستيتسون » (١٦) !
« يا من كنت معى على ظهر السفينة فى مايلاى !
« ذلك الجثمان الذى غرسته فى حديقتك العام الماضى ،
« هل بدأ ينبت ؟ هل سيزهر هذا العام ؟
« أم أن الصقيع المفاجىء قلب حوضه رأسا على عقب ؟
« أوه ! فلتبعد الكلب عن هذا المكان ، انه صديق البشر ،
« والا سيظل ينبش بأظافره حتى يخرجه !
« أنت أيها القارىء المرائى ! ـ ياقرينى ، ـ يا أخى!(١٧)

٢ ـ مباراة شطرنج (١٨)

المقعد الذى استوت عليه مثل عرش متألق ،
توهج على الرخام ، حيث المرآة
المثبتة على قوائم قدت من عناقيد كروم
من خلالها أختلس كيوبيد ذهبى نظرات
(وآخر أخفى عينيه خلف جناحه)
عكست لهيب الشمعدان بفروعه السبعة
والضياء على المنضدة
فى حين هرع وميض جواهرها للقائه ،
متدفقا عن علب الحرير الأطلسى فى ثراء باذخ ،
ومن قوارير العاج والزجاج الملون
وقد فتحت أفواهها ، تضوع أريج عطورها الغريبة ،
مرهمية ، مسحوقة أو سائلة ـ مشوشة ، حائرة
فأغرقت الحواس فى عبقها المضطرب بين طيات الهواء
المتجددة من النافذة والصاعدة
لاطعام لهيب الشموع ذات العمر الممتد ،

فتكاثف دخانها بين أرجاء السقف المنحوت ،
لتدب الحياة فى صوره المتجسدة ٠
صور أعشاب بحرية كثيفة مطعمة بنحاس أحمر
متوهجة بالخضرة ولون البرتقال ، فى اطار من الحجر الملون،
حيث سبح درفيل منحوت فى ضوئه الشجن ٠
وأعلى المدفأة العتيقة برزت لوحة
بدت كنافذة أطلت على مشهد مروج
يحكى اغتصاب فيلوميل على يدى الملك الهمجى (١٩)
فى قحة مقيتة ، ومع ذلك ظل العندليب
مغردا يملأ أرجاء الصحراء بصوت لا يكل
ولا تزال تصرخ نائحة ، ولايزال العالم يتابع المشهد ،
« جاج جاج » لتصادف آذانا سدها العفن
ونفايات زمن جفت ذبولا
سجلتها الجدران لترويها فى أشكال محملقة
برزت مائلة لتطبق على الحجرة بسكون موحش ٠
تثاقلت أقدام على درجات السلم ٠
وفى وهج المدفأة ، تحت لمسات الفرشاة ،
تناثرت جدائلها فى رءوس نارية
تألقت فى كلمات ثم افترسها السكون المطبق

***

« أعصابى أصابها التلف الليلة ٠ نعم تالفة ٠ أيمكث معى ٠ (٢٠)

« تحدث معى : لماذا لا تفتح فمك بكلمة ٠ تكلم

« فيم تفكر ؟ أى نوع من التفكير ؟ أى نوع ؟
« لم يدر بخلدى أبدأ فيم تفكر . فلتفكر . »
أظن أننا فى زقاق للجرذان
حيث فقد الرجال الموتى عظامهم .

***

« ما هذه الضجة ؟
الريح أسفل الباب
« ما هذه الضجة الآن ؟ ما الذى تفعله الريح ؟ »
لا شىء مرة أخرى لا شىء .
« ألا
« تعلم شيئا ؟ ألا ترى شيئا ؟ ألا تذكر شيئا ؟ »
اننى أذكر
تلك لآلىء كانت عينيه .
« هل أنت حى أم ميت ؟ ألا يحيط رأسك بشىء ؟ »

***

أوه . أوه . أوه . أوه ذلك الجاز الشكسبيرى الصاخب (٢١)
انه لرشيق هكذا
ويشع ذكاء
« ماذا سأفعل الآن ؟ ماذا سأفعل ؟ »
« سأنطلق خارجا كما أنا هكذا ، أذرع الطرقات
« بشعر متهدل هكذا . ماذا سنفعل غدا ؟
« ما الذى سنفعله على الاطلاق ؟ »
الماء الساخن فى العاشرة .
واذا أمطرت ، فسيارة مغلقة فى الرابعة .

وسنتبارى فى الشطرنج ،
مغلقين عيونا بلا جفون ، مترقبين طرقة على الباب ٠
***
لما سرحوا جوز « ليل » م الجيش قلت لها (٢٢)
من غير كسوف ولا خشا ، قلت لها بنفسى ،
« أسرعوا من فضلكم فقد حان الوقت »
وأهو البرت راجع دلوقت ، وضبى نفسك شوية ٠
مصيره يعرف عملتى ايه بالفلوس اللى ادهالك ٠
لزوم تركيب شوية سنان ٠ ده اداكى الفلوس قدامى ٠
قال لك « ياليل » اخلعى سنانك كلها وركبى طقم حلو ،
وبالأمارة قال : أحلفلك بايه ، مش قادر أبص لك ٠
وقلت لها أنا كمان ما أقدرش ، خلى بالك من ألبرت الغلبان،
ده اتزنق فى الجيش أربع سنين ، وعاوز يفك عن نفسه ،
ان ماكنتيش تقدرى تفكى عنه ، فيه اللى تقدر ، زدتوعدت
قالت لى ٠ مين ديه اللى تقدر ٠ قلت لها : من الصنف ده فيه ٠
قالت لى : أنا بقى عارفه مين اللى حا أشكرها على خدماتها ،
وزغرلتلى حتة زغرة ٠
« أسرعوا من فضلكم فقد حان الوقت »
قلت لها : اذا كان كلامى مش نازلك من زور ، خليكى عـلى الحال ده ،
غيرك يقدر يستلقط ويلهف اذا كنتى كاتعة ٠
لكن اذا ألبرت خلع منك ، ماتلطميش وتقولى ماحدش قاللى٠
وقلت لها : ما أنتش مكسوفة من روحك وانتى شكلك مهكع كده ٠

(سنها يدوبك واحد وتلاتين سنة بس)

قالت : مش بايدى ، ومطت بوزها ،

وقالت : الحبوب اللى ياخدها هى السبب ، عشان أخلص م
اللى فى بطنى أول بأول ·

(عندها خمس عيـال دلوقت ، وكانت حاتفطس لما جالها
الطلق فى الواد جورج الصغير ·)

الصيدلى قاللى حاتبقى عال العـال ، لـكن عمـرى مارجعت
لصحتى ·

***

وكمان قلت لها : واذا ألبرت مارضيش يعتقك ، ايه العمل،

ايه اللى خلاكى تتجوزى اذا ماكنتيش عاوزة خلفة ؟

« أسرعوا من فضلكم فقد حان الوقت »

اللى حصل ان ألبرت يوم الحـد اياه روح ، وكانـوا عاملين
فخدة خنزير ملهلبة ،

وعزمونى ع العشا معاهم عشان ألحقها وهى سخنة لذيذة ـ

« أسرعوا من فضلكم فقد حان الوقت »

« أسرعوا من فضلكم فقد حان الوقت »

تصبح على خير يا بيل · تصبحى على خير يالو ·· تصبحى على
خير ياماى · تصبحوا على خير كلكم ·

تاتا تصبحىٓ على خير · تصبحى على خير ·

طاب مساؤكن أيتها السيدات ، طاب مساؤكن أيتها السيدات
اللطيفات ، (٢٣)

عمن مساء ، عمن مساء ·

٣ ـ العظة النارية (٢٤)

انهارت الخيمة على ضفة النهر ، والتصقت آخر أصابع
ورقة الشجر بالضفة المبتلة ثم غاصت فيها ٠
والريح تعبر الأرض القاتمة فى سكون مطبق ،
والحوريات ترحل ٠
أيها التيمز العذب ، تمهل حتى أنهى موالى ٠
صفحة النهر لا تحمل زجاجات فارغة ،
أو أغلفة الساندوتش ،
أو مناديل الحرير ،
أو علب الورق المقوى ،
أو أعقاب السجائر
أو غير ذلك من بقايا ليالى الصيف ٠ فقد رحلت الحوريات ٠
وأيضا رفاقهن ، الورثة المتسكعون لسادة المدينة ،
رحلوا دون أن يتركوا عنوانا ٠
على ضفاف بحيرة ليمان جلست وبكيت ٠

أيها التيمز العذب ، تمهل حتى أنهى موالى ،
أيها التيمز العذب ، تمهل فأنا لا أرفع عقيرتى ولا أطيل •
لكن خلف ظهرى مع لفحة هواء بارد تصطك أذناى
بخشخشة العظام ، وضحكة مكتومة تتردد من أذن لأذن •
تسلل جرذ زاحفا بين فجوات الزرع
يجر بطنه المخاطية على الضفة
وأناألقى بشصى فى القناة الآسنة
فى مساء شتوى خلف مستودع الغاز
وخواطرى تحوم حول حطام سفينة أخى الملك
وحول موت أبى الملك من قبله •
أجساد بيضاء عارية على الأرض الرطبة الواطئة
وعظام متناثرة فى غرفة أعلى البيت ، مهجورة ،
متربة ، ضيقة ، واطئة ،
لا تصطك الا باقدام الجرذ من عام لآخر •
لكن خلف ظهرى من وقت لآخر تصطك أذناى (٢٥)
بضجة الأبواق والسيارات التى ستقل
سوينى الى مسز بورتر فى الربيع •
يا للبدر الساطع على محيا مسز بورتر
وأيضا على ابنتها
وهما تغسلان أقدامها فى مياه الصودا
وها هى أصوات الأطفال تنشد فى أرجاء القبة
تويت تويت تويت
جاج جاج جاج جاج جاج جاج

اغتصبت عنوة
تريوس

***

يا مدينة الوهم (٢٦)
تحت الضباب الداكن ظهر يوم شتوى
السيد ايوجنيدس ، تاجر أزمير
بلحيته النابتة ، وجيبه المحشو بالزبيب
وبوليسة الشحن الى لندن ، وخطاب الضمان الجاهز ،
دعانى بفرنسيته ذات اللكنة الديموطيقية
للغداء فى فندق كانون ستريت
ثم قضاء عطلة نهاية الأسبوع فى المتروبول ٠

***

عند ساعة الغسق ، عندما ترتفع العينان والظهر (٢٧)
من على المكتب ، عندما تتمهل الآلة البشرية
كسيارة أجرة تخفق بمحركها تحت الطلب ،
أنا تايريزياس ، وان كنت ضريرا أخفق بين جنسين ،
رجلا هرما بثديين أنثويين مجعدين ، أستطيع أن أرى
ساعة الغسق ، وساعة المساء تسعى بنا
الى البيت ، وتعود بالملاح من البحر الى البيت ،
والتايبست الى البيت ساعة تناول الشاى ،
فتزيل بقايا افطارها ، وتشعل
موقدها ، وتفرغ طعاما محفوظا ٠
وخارج النافذة نشرت بلا حرج

قمصانها وقد أوشكت على الجفاف تحت لمسات آخر
أشعة الأصيل ،
وتكومت على الكنبة (فى الليل تصبح فراشا)
جوارت ، شباشب ، قمصان داخلية شفافة ، ومشدات •
أنا تايريزياس ، رجل هرم بحلمتين مجعدتين
استوعبت المشهد وتنبأت بما سيجرى ـ
أنا أيضا انتظرت الضيف المتوقع •
انه هو ، يصل ، هذا الشاب عقيقى الوجه ،
مجرد كاتب صغير عند سمسار منازل ، ذو حملقة جريئة ،
جاء من الحضيض تكلله هالات الثقة
مثل قبعة حريرية على رأس مليونير من براد فورد •
وكما يخمن دائما ، كان الوقت مواتيا ،
فالفتاة انتهت من وجبتها ، ومرى فيها الضجر والانهاك ،
شرع فى مداعباته ليغرقها فى أحضانه
لم يلق منها صدأ ، ان لم ترغبه •
جرفته الرغبة فحزم أمره ، هاجمها على الفور ،
وأياديه المستكشفة لا تلقى مقاومة ؟
فغروره ليس فى حاجة الى استجابة ،
واعتبر عدم المبالاة ترحيبا به •
(وأنا تايريزياس قاسيت كل هذا من قبل (٢٨)
مررت به على نفس الكنبة أو الفراش ؛
أنا الذى جلست أسفل أسوار طيبة
وجلت بين الموتى فى أسفل الأعماق •)

تفضل عليها بقبلة شامخة أخيرة ، (٢٩)
وتلمس طريقه عندما وجد السلم معتما ٠٠

***

والآن تستدير وتنظر لحظة فى المرآة ، (٣٠)
تكاد لا تشعر برحيل عشيقها ؛
وسمح وجدانها بمرور خاطر لم يكتمل :
« الآن بعد أن وقع ما وقع : لا أكتم سعادتى بانتهائه » ٠
فعندما ترتكب فتاة حسناء حماقة
وتذرع غرفتها بمفردها جيئة وذهابا ،
فانها تصفف شعرها بيد آلية ،
وتدير اسطوانة فى الجراموفون ٠

***

« هذه الموسيقى تزحف حولى فوق صفحة المياه » (٣١)
وبطول النهر ، صعودا الى شارع الملكة فيكتوريا ٠
آه أيتها المدينة ، أحيانا يبلغ مسامعى
بالقرب من حانة عامة فى شارع التيمز السفلى ،
أنين الماندولين العذب
وشخشخة وثرثرة من الداخل
حيث يستجم صيادو السمك وقت الظهيرة ،
وحيث جدران كنيسة الشهيد ماجنوس تنطوى على
روعة لا توصف من صور أيونية بيضاء وذهبية ٠ (٣٢)

***

النهر يتصبب عرقا (٣٣)
من زيت وقار
السفائن تنساب
مع المد المواتى
بأشرعة حمراء
منتشرة
تجاه الريح ، تتأرجح على الصارى الراسخ •
السفائن تغسل
ألواحها المنسابة
هابطة الى مرسى جرينتش
عبر جزيرة الكلاب •
وليلالا ليا
ولالا ليالالا

***

اليزابيث وليستر (٣٤)
يضربان المياه بمجاديف
من سفينة بزغت مؤخرتها
محارة متألقة
بطلاء أحمر وذهبى •
والأمواج المتراقصة فى رشاقة
تداعب الضفتين
والريح الجنوبية الغربية
على صفحة المياه

مع جلجلة الأجراس
داخل أبراج بيضاء
وليلا لا ليا
ولا لا ليالا لا

***

« عربات الترام والأشجار الملتحفة بالتراب
فى هايبرى ولدت · وفى ريتشموند وكيو
فقدت بكارتى · فى ريتشموند رفعت ركبتى
وأنا منبطحة أرضا داخل قارب ضيق » ·

***

« قدماى فى مورجيت ، وقلبى
تحت قدمى · بعد أن وقع ماوقع
بكى ، ووعد ببداية جديدة » ·
لم أفتح فمى بأى تعليق · فما عساى أن أستنكر ؟

***

« على رمال مارجيت ،
يمكننى أن أصل
اللاشىء باللاشىء
الأظافر المكسورة لأيد قذرة
وأهلى البسطاء الذى يتوقعون
اللاشىء » ·

لا لا

***

ثم الى قرطاج جئت (٣٥)

***

انها تحترق تحترق تحترق تحترق

ياالهى انتشلنى خارجا

يا الهى انتشلنى

***

انهـــا تحترق

٤ ـ الموت غرقا (٣٦)

فليباس الفينيقي الذى مات منذ أسبوعين ،
نسى صراخ النورس ، وتقلبات البحر العميق
وحسابات الربح والخسارة ٠
تيار فى أغوار اليم
التقط عظامه وسط همسات ٠ وفى صعوده وهبوطه
اجتاز مراحل العمر والشباب
داخلا الدوامة ٠
وثنى أو يهودى
يامن تدير المقود وتنظر تجاه الريح ،
فليكن فليباس عبرة لك ، ذات يوم كان وسيما وفارعا مثلك

٥ ـ ماقاله الرعـد (٣٧)

بعد أن توهجت الشعلة الحمراءُ على عرق الوجوه المنهمر
وبعد أن ساد الصمت بصقيعه الحدائق
وبعد أن تربع الأسى على البقاع الحجرية
تعالى الصراخ والعويل
برجع الصدى فى السجن والقصر
وقعقعة الرعد فى الربيع فوق الجبال النائية
هذا الذى كان حيا صار الآن ميتا
ونحن الذين كنا أحياءِ صرنا فى طريق الأموات
وصبرنا يكاد ينفذ

***

هنا لا ماء وانما صخور فحسب (٣٨)
صخور ولا ماء والطريق الفارق فى الرمال
طريق يتلوى فى صعوده وسط الجبال
جبال من صخور بلا ماء
لو كان هناك ماء لتوقفنا وشربنا

وسط الصخور لايمكن للانسان أن يتوقف ويفكر
فالعرق جف والأقدام غاصت فى الرمال
لو كان هناك ماء فحسب وسط الصخور
فوهة الجبل الميت بأسنانها النخرة لاتملك أن تبصق
هنا لايمكن للانسان أن يقف أو يرقد أو يجلس
حتى السكون هجر الجبال
لم يبق سوى وجوه عابسة تمزج الغضب بالسخرية المرة
خلف أبواب دور تشققت جدرانها
لو كان هناك ماء

ولا صخور
لو كانت هناك صخور
وكذلك ماء
ينبوع ماء
بركة وسط الصخور
لو كان هناك صوت الماء فحسب
وليست السايكادا
وأزيز العشب الجاف
بل خرير ماء فوق صخرة
حيث يصدح طائر مغرد وسط أشجار الصنوبر
دريب دروب دروب دروب دروب دروب دروب
ولكن لا ماء

★★★

من هو ثالثنا السائر دوما الى جوارك ؟ (٣٩)

عندما أحصى عددنا ، لاأجد سواك وسواى معا
لكن عندما أتطلع أمامى الى الطريق الأبيض
هناك شخص آخر دوما الى جوارك
ينساب متلفحا بعباءة بنية ، مدثرا رأسه بغطاء
لا أدرى ان كان رجلا أم امرأة
ـ لكن من ذلك السائر الى جوارك ؟

***

ماهذا الصوت المدوى فى الفضاء ؟ (٤٠)
همهمة الأمهات الندابات
ماتلك الحشود ذات الرءوس المغطاة المتكأكئة
فوق تلال لايحدها البصر ، تتعثر في أرض مشققة
لايحدها سوى الأفق المنبسط
ما المدينة الرابضة أعلى الجبال
شقوق وترميمات وتفجرات فى الهواء البنفسجى
أبراج متهاوية
أورشليم أثينا الأسكندرية
فيينا لنـــدن
كلها أوهام

***

لفت امرأة شعرها الطويل الفاحم باحكام (٤١)
وعزفت لحنا هامسا على تلك الأوتار
وخفافيش بوجوه أطفال فى الضوء البنفسجى
أطلقت صفيرها وضربت بأجنحتها

ثم هبطت برءوسها صوب جدار لطخه السواد
ورأسا على عقب رأت فى الهواء أبراجا
تقرع أجراس الذكرى ، تعلن الوقت
ومن الصهاريج الخاوية والآبار الناضبة انبعثت أصوات تغنى
فى هذه الفجوة المتداعية وسط الجبال
وفى ضوء القمر الواهن ، يردد العشب أغنيته
فوق المقابر المتهاوية ، حول الكنيسة الصغيرة
ها هى الكنيسة الخاوية ، أصبحت بيتا للريح
بلا نوافذ ، وبابها يتأرجح ،
لم يعتل حافة السطح سوى ديك
لا يمكن للعظام اليابسة أن تؤذى أحدا •
كوكو ريكو كوكو ريكو
فى ومضة برق أعقبتها هبة ريح رطبة
جالبة للمطر

***

بدا نهر الجانج غائرا ، وأوراق الشجر الرخوة (٤٢)
فى انتظار الأمطار ، فى حين تجمعت السحب القاتمة
على مسافة نائية ، فوق هيما فانت •
وربضت الأدغال متكورة كسنام ابل فى سكون •
عندئذ تكلم الرعد
دا
داتا : ماذا أعطينا ؟
يا صديقى ، قلبى يخفق بالدماء

فى جرأة مرعبة للحظة استسلام
لا يتراجع عنها أولو الألباب والحصافة
بها ، وبها فقط ، أثبتنا وجودنا
الذى لا يوجد فى صفحة الوفيات
أو فى ذكريات ينسجها عنكبوت خير
أو تحت أختام قام بكسرها وفضها المحامى النحيل
فى حجراتنا الخاوية
دا
دايادفام : سمعت المفتاح (٤٣)
يدور فى ثقب الباب مرة ، يدور مرة واحدة فقط
نفكر فى المفتاح ، كل فى سجنه
يفكر فى المفتاح ، كل يرسخ سجنا
فقط عند حلول الليل ، سرت اشاعات أثيرية
تحيى للحظة كرويولانوس الكسير
دا
داميانا : استجاب الزورق (٤٤)
فرحا باليد الخبيرة بالقلع والمجداف
كان البحر مستكينا ، وكان لقلبك أن يستجيب
فرحا لدعوته ، يخفق طاعة
للأيدى المسيطرة
جلست على الشاطىء (٤٥)
أصطاد سمكا ، والسهل القاحل خلفى
هل يمكن أن أبعث النظام فى أرضى وهذا أضعف الايمان ؟

جسر لندن يتهاوى يتهاوى يتهاوى

« أتوسل اليك بحق الفضيلة التى ترفعك (٤٦)

الى الأعالى ، والنيران التى طهرت نفسك

أن تنظر الى آلامى فى اللحظة المناسبة

حتى أصبح كعصفور الجنه » ــ

ايه يا عصفور أيها العصفور

« ها هو أمير أكويتين صاحب البرج المتهاوى » (٤٧)

هذه الشظايا جعلت منها شاطئا ألجأ اليه من أطلالى

سأرضيكم عندئذ • أما هيرونيمو فقد عاوده الجنون (٤٨)

امنح • ارحم • اكبح جماح نفسك (٤٩) •

سلام لا يدركه بشر سلام لا يدركه بشر • سلام •

١ ـ هذا الاهداء الذى بدأ به اليوت قصيدته اعترافا منه بفضل عزرا باوند عليه بعد أن راجع مخطوط القصيدة وحذف ما يقرب من نصفها ، وكان اليــوت ســعيدا بهــذا لاعتقاده أن القصيدة معقدة وغامضــة ومشــوشة يعــوزها التناسق • ومع ذلك فنحن نعتقد أن اليوت كان واعيا ببنائها غير التقليدى وغير المباشر الذى يتطلب من القارىء مشاركة ايجابية فى الفهم والاستيعاب والتذوق اعتمادا على خلفيــة ثقافية شاملة ورفيعة ، بدلا من أن يستسلم لمــوقف المتلقى السلبى الذى تأتيه المعــانى مبــاشرة ، والرموز واضــحة ، والتحولات متتابعة متسلسلة فيلتقطها دون عناء ليفرغ منها بمجرد تلقيها • ولذلك لابد لهذه القصيدة الطليعية أن تبدو فى نظر القارىء التقليدى مشوشة يعوزها التناسق • لكنه اذا تفحصها بعين خبيرة وبعقل متفتح فلابد أنه سيصل الى أغوارها التى ستكشف له عن بناء درامى وشعرى متماســك وعضوى ومتسق للغاية • خاصة أن « أرض الضياع » أثارت من الآراء المتناقضة بين جهابذة النقــد أنفسهم ما لم تثره قصيدة أخرى فى عصرنا هذا • فالناقد ادوارد جرين قال بأنها تنتمى الى مجال الفلسفة البحتة أكثر من انتمائها الى

ميدان الأدب بصفة عامة والشعر بصفة خاصة ، فى حين أن الناقد المعاصر الكبير أ٠أ٠ ريتشاردز أكد على روعتها غير التقليدية التى تمنحنا صورة حية متألقة عن موسيقى الأفكار وليست مجرد موسيقى الكلمات • أما الناقد الانجليزى ف٠ر ليفيز فقد اتهم القصيدة بخلوها من التطور الدرامى سـواء على المستوى المجرد أو المجسد وبالتالى دار اليوت فى حلقـة مفـرغة ، وانتهى من حيث بدأ ففقـدت القصيدة معنـاها ومغزاها • كما أن هناك نفرا من النقاد الذين رفضوها تماما لعجزهم عن فهمها واخضاعها لبند من بنود الأدب التقليدى •

لكن من يدرس الاتجاهات الفنية والفلسفية التى تأثر بها اليوت ، فانه يسـتطيع أن يضع يديه وأصـابعه عـلى المداخل والمفاتيح المـؤدية الى عالمه الشـعرى • فقـد تأثر بالمدرسة الرمزية فى الشعر والتى ازدهرت فى فرنسـا فى النصف الثانى من القرن الماضى وحتى أوائل الحالى •

ولذلك فهو يكتفى بالتلميح دون التصريح ، بالاشـارة دون التوضيح ، بالرمز دون التقرير، بالصورة دون الكلمة ، مستفيدا فى ذلك بانجازات بودلير ورامبو وفيرلين ومالارميه وغيرهم من رواد الشعر الرمزى • كذلك فان اليوت لا يهتم بالتقديم والتمهيد لما سوف يكتبه ، بل يفاجىء القـارىء بالانتقال الى صورة جديدة أو مشهد مختلف تماما عن سابقه مما قد يتسـبب فى بعض اللبس أو الغمـوض للقـارىء المتعجل • أما القارىء المتأنى فسوف تتضاعف متعته كلمـا توغل فى أغوار القصيدة • ولذلك كان اليـوت مغرما بما أسماه النقاد بالافتتاحيات الدرامية التى استخدمها سواء فى مطالع قصيدته أو فى مطالع معظم مشاهدها كما نجد فى هذا الاهداء الذى يتحدث فيه دون تمهيد عن سيبل ، وذلك عـلى

سبيل اثارة عناصر الدهشة والتساؤل وحب الاستطلاع •
ويبدو منهج استخدامه للحوار الدرامى فى هذا الاهداء أيضا ، وهو المنهج الذى سيشمل أجزاء ومقاطع عديدة من القصيدة ، والذى ساعده على توسيع الأفق الذى يمكن أن تصل اليه معانيه وشخصياته وأفكاره • ولذلك سنجد فى القصيدة استخدامات مستحدثة للغة الشعر بصفة عامة ولغة الحوار بصفة خاصة ، مثل توظيف اللهجة العامية فى خدمة الموقف الدرامى ، والاكتفاء بكلمة أو كلمتين للاشارة الى رمز معين ، أو صورة أو فكرة أو موقف تاريخى • ذلك أن الشعر عند اليوت هو لغة التكثيف والتركيز والاقتضاب والحذف والتجريد من كل ما يلزم •

كذلك يبدو فى هذا الاهداء منهجه فى الاقتباسات المتعددة من الآداب والفنون والفلسفات القديمة والمعاصرة على حد سواء ، يضمنها شعره بلغتها الأصلية لينقلها بكل دلالاتها وايحاءاتها الموجودة فى نصوصها الأصلية • ولذلك كتب السطرين الأولين من هذا الاهداء بنصهما اللاتينى ، والسطر الثالث بنصه اليونانى ثم ختمه بجملة لاتينية تحت اسم المهدى اليه • والاهداء كله مقتبس من أسطورة « ساتيريكون » التى كتبها الشاعر الرومانى بيترونيوس وفيها يتكلم تريمالكيو عن سيبل الجميلة الساحرة التى خلبت لب أبوللو اله الموسيقى والنبوءات سواء عند الاغريق أو الرومان من بعدهم • ونظرا لغرامه الجارف بها فقد منحها القدرة على التنبؤ بالمستقبل ، كما منحها حياة مديدة يناهز عدد أعوامها عدد ذرات الرمال التى تقبض عليها بيدها ، فسعدت بمعرفتها بالمستقبل ، وبحياتها الطويلة المديدة ، لكنها فى فرحتها نسيت أن تطلب شيئا جوهريا أهم من ذلك

كله ، وهو القدرة على تجدد حياتها الداخلية بعناصر الخصب والحيوية ، وكانت النتيجة أن حيويتها تسربت من أعماقها كما تسربت ذرات الرمل من بين أصابعها ، وسمى بها الذبول خطوة خطوة الى حياة هي الموات بعينه ، وعندما وجدت نفسها وقد فاتها موكب الحياة الحقيقية تمنت الموت ٠

وسيبل هنا رمز لكل البشر الذين سنقابلهم فى « أرض الضياع » ٠ انها الافتتاحية الدرامية التى يفاجىء بها اليوت القارىء مصورا بها حال الناس فى « أرض الضياع » ٠ فهم يتمنون الحياة الطويلة على الأرض ، ويحاولون معرفة المستقبل بطرق شتى حتى يطمئنوا الى حاضرهم ، لكن حاضرهم نفسه نسوه تماما ، ففقدوا معنى حياتهم والدليل على ذلك أنهم يأتون بأفعال غير ذات معنى ولا تضيف شيئا الى حياتهم ٠ أى أنهم فقدوا الوعى بجوهرها مثل سيبل تماما وبالتالى فقد أصبحوا موتى فى الحقيقة وان كانوا أحياء فى الظاهر الذى يبين لنا انهم يتمنون الحياة لكنهم فى واقع الأمر يسعون الى الموت لأنهم فقدوا منابع التجدد والحيوية فى داخلهم مثل سيبل ٠ هذا ما قاله اليوت فى ثلاثة أسطر فحسب ، وكأنها سهام موجهة الى قلب « أرض الضياع » ٠ ذلك أن الأساطير والمآسى الاغريقية والرومانية زاخرة بالمعانى والرموز التى تجسد موقف الانسان من الكون فى كل زمان ومكان لالتصاقها بجوهر الطبيعة البشرية فى آمالها وآلامها فى طموحها واحباطها ٠٠ الخ ٠ ولذلك فان القفص الكبير الذى علقت سيبل داخله هو الحياة نفسها وقد سجن داخلها أهل أرض الضياع الذين يظنون عبثا أنهم يستطيعون تحقيق كل شىء بارادتهم ، فهى ارادة لن تتعدى قضبان القفص الكبير بأية حال من الأحوال ٠

وكان اليوت قد كتب «أرض الضياع» فى أعقاب الحرب العالمية الأولى والهزة العنيفة التى أحدثتها فى قيم الحضارة الغربية والتى ظن أهلها أنها قادرة على دفع عجلة التطـور والتقدم الى مالا نهاية ،لأنهم لم يدركوا أنها تحمـل بذور دمارها داخلها • فقـد انفصلت هذه الحضـارة عن الطاقة الروحية المحركة لها نحـو الأرقى ، واعتمدت عـلى المـادة وصراعها الذى داس فى طريقه كل الأخلاق والمثل العليا ، وكانت النتيجة هى الحرب التى شملت العـالم لأول مرة فى تاريخه ، وأحرقت الزرع والحيوان فعم القحط ، وســاد الجفاف ، وفقدت المخلوقات القدرة على الاخصاب والتجدد ، وبدت الحياة وقد توقفت عجلتها عن الدوران •

***

٢ ـ الحركة الأولى تبـدأ بدفن المـوتى امتدادا للخط اللحنى الأساسى الذى بدأته سـيبل فى الافتتاحيـة • فكل قوانين الحياة انقلبت فى أرض الضياع رأسا على عقب ، حتى الربيع فصل التجدد والاخصاب والحب والدفء والحيـوية بعد جليد الشتاء وصقيعه أصبح فصلا كئيبا قاسيا ، وتحول شهر ابريل الى كابـوس قابع على كاهل أهل أرض الضياع الذين عجـزوا عن الدوران مع عجلة الحيـاة ، ولذلك فان حلول ابريل من كل عام يذكرهم بشللهم ومواتهم • فالطبيعة الجامدة الصماء ، متجسدة فى الأرض الميتة وزهور الليلاك وأمطار الربيع والجذور الخامدة ، قادرة على التجدد كل عام مع حلول الـربيع ، أما البشر المفـروض فيهم أنهم الطاقة المحـركة والمـدركة لمعنى الحيـاة الواعية بوجودها ، فلـم

يستطيعوا مجاراة هـذه الطبيعة فى خيويتهـا وتجـددها ، وتحولت حياتهم الى ضياع متجدد وهباء منثور • فهم يتأججون بالرغبة لكنهم عاجـزون عن تحقيقها ، وبذلك تتحـول الى سوط عذاب مستمر يهربون منه الى ذكريات الماضى ينبشون وسطها عن سعادة غابرة ، لـكن الماضى لا يعـود بل وينضم الحاضر اليه وتتحول الحيـاة كلهـا الى وهم كاذب • ولذلك اختار اليوت تايريزياس العراف الشهير القادم من المـآسى الاغريقية والشيخ الضرير كى يكون شاهدا على هذا العصر الغـريب ، اذ أنه يرى ببصـيرته وليس ببصره ، ذلك أن البصر لا يرى سوى المظاهر البراقة الخادعة الزائفة ، أما البصيرة فتخترق حجاب هـذه الحواجز لتصـل الى الجوهر الحقيقى لهذا العصر •

ومن هنا كانت المشاهد التى تتوالى على لسان تايريزياس تصـور ما يدور فى كواليس هـذا المجتمع المتحلل المنهـار بصرف النظر عما يدور فعلا على منصة المسرح أمام الأعين التى لم تعد ترى أبعد من موطىء الأقدام •

***

٣ ـ لا يتـكلم اليـوت الا من خـلال المشاهد والصور والمواقف والرموز ولذلك ينتقل بنا تايريزياس الى مشـهد بحيرة شتارنبرجرسى التى تقع فى البقاع الجميلة الساحرة المحيطة بمدينة ميونيخ فى ألمانيا حيث التقى بفتاة ألمانيـة فى صيف مطير على غير العادة فاضطر الى الاحتماء من المطـر بالوقوف معها تحت أحد أروقة الأعمدة التى اشتهرت بهـا منطقة بافاريا منذ العصور الوسطى وعصر النهضة • فقـد

كانت المباني والقصور والعمائر تحاط بأعمدة على الطراز الرومانى حول الطابق الأرضى لحماية السائرين على الطوار من الأمطار والزوابع ، أى أن تايريزياس كان يحتمى مع الفتاة الألمانية بالماضى من الحاضر ، الماضى الذى يضع الآخرين وراحتهم وحمايتهم دائما فى الاعتبار ، وذلك على النقيض من المبانى الحديثة التى تشبه علب الكبريت ، تخنق من فى داخلها كأنها سجن بلا منافذ ، ولا تحمى من يسير خارجها من مطر أو ريح أو صقيع ٠

***

٤ ـ هذا البيت كتبه اليوت بالألمانية وقد عجزت عن العثور على النص الألمانى الذى اقتبسه منه، ولذلك لا أستطيع الجزم عما اذا كان من تأليف اليوت الذى يجيد الألمانية كأبنائها أو أنه اقتبسه من نص ألمانى ٠

***

٥ ـ برغم أن أهل الضياع يعيشون فى الماضى وبالتالى فان الأحداث يتم التعبير عنها بالأفعال الماضية ، فان تايريزياس يستخدم المضارع فى معظم الأحيان حتى يجعل من القارىء شاهد عيان على مناظر وصور تتواتر بالفعل أمام عينيه ٠ فهو يتساءل وكان القارىء الى جواره يتابع المشهد عن الجذور التى تتشابك رمزا للألفة والاتحاد والاندماج ، والفروع التى تنمو برغم المعوقات التى تتمثل فى القمامة المتحجرة التى يمكن أن تخنق أية حياة نامية ٠ ان تايريزياس

لا يسأل حتى يثير الشك فى قدرة الجذور والفروع على التجدد والنمو ، بل يتساءل حتى يثير الدهشة من هذه القدرة فى حين أن الانسان عاجز عن مجرد الكلام أو التخمين ، فما بالك بالعمل والتطوير والنماء والتجديد ؟! ان كل ما يعرفه هو كومة من الخيالات المشوشة التى لا تحمل بين ثناياها أى معنى حقيقى ؛ فقد ضاع التلاؤم بينه وبين الطبيعة ، فالشمس تنهال عليه بضرباتها التى لا ترحم ، والشجرة التى كانت تحنو عليه بظلها الوارف ماتت وتيبست ، وحتى صرصر الليل ـ أحقر المخلوقات ـ مصر على تبديد راحته ، والحجر الأصم لا يوحى بمجرد خرير للمياه • وهذه الظواهر البشعة نتيجة طبيعية لأفعال الانسان الشريرة المؤدية الى الخراب والدمار • وفى هذا المقطع ايحاءات واشارات الى سفر حزقيال فى التوراة الذى يحكى فيه النبى حزقيال مأساة سقوط أورشليم والسبى البابلى الذى وقع فيه الاسرائيليون بعد أن قضى البابليون على شوكتهم وخربوا معابدهم وحطموا ديارهم • يقول حزقيال فى الاصحاح الخامس من سفره :

« هكذا قال السيد الرب • هذه أورشليم • فى وسط الشعوب قد أقمتها وحواليها الأراضى • فخالفت أحكامى بأشر من الأمم وفرائضى بأشر من الأراضى التى حواليها • لأن أحكامى رفضوها وفرائضى لم يسلكوا فيها • لأجل ذلك هكذا قال السيد الرب • من أجل أنكم ضججتم أكثر من الأمم التى حواليكم ولم تسلكوا فى فرائضى ولم تعملوا حسب أحكامى ولا عملتم حسب أحكام الأمم التى حواليكم • لذلك هكذا قال السيد الرب • ها انى أنا أيضا عليك وسأجرى فى وسطك أحكاما أمام عيون الأمم وأفعل بك ما لم أفعل وما لن

افعل مثله بعد بسبب كل أرجاسك • لأجل ذلك تأكل الآباء الأبناء فى وسطك والأبنـــاء يأكلون آباءهم وأجـرى فيك أحكاما وأذرى بقيتك كلها فى كل ريح • من أجل ذلك حى أنا يقــول السيد الرب من أجل انك قد نجست مقدسى بكل مكرهاتك وبكل أرجاسك فأنا أيضا أجز ولا تشــفق عينى وأنا أيضا لا أعفو • ثلثك يموت بالوباء وبالجوع يفنون فى وسطك وثلث يسقط بالسيف من حولك وثلث أذريه فى كل ريح وأستل سيفا وراءهم • واذا تم غضبى وأحللت سخطى عليهم وتشفيت يعلمون أنى أنا الرب تكلمت فى غيرتى اذا أتممت سخطى فيهم • وأجعلك خرابا وعارا بين الأمم التى حواليك أمام عينى كل عابر » •

هذا هو ما جرى لأورشليم أيام النبى حزقيال نتيجـة لابتعاد أهلها عن القيم الروحية واستغراقهم فىالملذات المادية، وهو نفس ما جرى لأوروبا الحديثة التى بلغت قمة مأساتها فى الحرب العالمية الأولى فى ذلك الوقت من بدايات القرن العشرين ، فلم تعد تملك الحضارة والفلسـفة والحـكمة والمعرفة التى ظنت أنها قد ملكت صولجانها ، بل اكتشفت أن كل ما تعرفه هو كومة من الخيالات المشوشة تحت ضربات الشمس ، وبجوار الشجرة الميتــة عديمــة الظل ، وصرصر الليل المقلق المزعج ، والحجر الأصم الذى لا يعرف ســوى التحاريق والجفاف • ولذلك ذكر اليوت فى الحركة الخامسة مدينة أورشليم التاريخية ضمن مدن قديمة وحديثــة مثــل أثينا والاسكندرية وفيينا ولندن على أنها كلها أوهام ، فهى قد فقدت الجوهر الروحى والحضارى الحقيقى المــؤدى الى الرقى الانسانى مما جعل التاريخ يدور فى حلقــات مفرغة

ويكرر مآسيه بدلا من الانطلاق نحو آفاق متجددة ، والدليل المادى على ذلك ما جرى لأوروبا المعاصرة •

***

٦ ــ اقتبس اليوت هذين البيتين من «الكوميديا الالهية» للشاعر الايطالى دانتى الذى يتحدث فى الجزء الثالث من «المطهر» عن عبوره لهذه الصخرة فى رحلته التى قاده فيها الشاعر الرومانى فيرجيل • كان فيرجيل روحا خالصا ولذلك لم يكن له ظل مثل دانتى الذى لم يفارقه ظله طوال الرحلة • لم يكن لفيرجيل ظل ولم يكن فى حاجة الى ظل ، أما الانسان المعاصر ففى أشد الحاجة الى أى ظل يهرب اليه من ضربات الشمس ، وهجير الجفاف والتحاريق ، لكنه لايجد سوى ظل الصخرة الحمراء التى لاتوحى بأى ماء يبل طرف لسانه • ولذلك يترك تايريزياس الحديث عن ظل الانسان سواء فى الصباح أو المساء اذ أن المأساة أخطر من ذلك بكثير ، فالانسان لايعى أن الحياة كلها ليست سوى حفنة تراب تحتوى كل الذين ماتوا من قبل واللاحقين لهم ، ولذلك يتصارع ، ويتقاتل ، ويقتل ، ويدمر ، ويخرب ناسيا أو متناسيا الحتمية التى لا مفر منها فى النهاية •

***

٧ ــ اقتبس اليوت هذه الأبيات الأربعة من مطلع الفصل الأول لأوبرا « تريستان وايزولدا » للموسيقار الألمانى ريتشارد فاجنر ، وقد نقلها اليوت بنصها الألمانى حين يرفع

الستار عن مقدمة سطح مركب شراعي ، ويسمع صوت نوتي شاب من عل يغني للرياح الغربية العنيفة ، ويتغنى بشجون فتاة ايرلندية • ويثير ذلك غضب الأميرة الايرلندية ايزولدا اذ تعتقد أن النوتي الشاب يقصدها هي بالقول ، فتشكو الى رفيقتها برانجينا انحطاط أبناء جنسها وتضاؤل قوة السحر التي كانت لقومها في سالف الأزمان • وتتوقع ايزولدا أن هذه السفينة التي تنقلها الى كورنوول لتكون خطيبة للملك مارك لن تصل الى غايتها ، فيضيق لذلك صدرها فتصرخ طلبا للهواء ، وترفع برانجينا الستائر فتبدو السفينة كلها للعيان وترى البحارة منهمكين في عملهم ومن حولهم الفرسان وأتباعهم ، بينما يقف تريستان منتحيا جانبا وهو يشخص الى البحر وقد جلس خادمه القديم كورفينال عند قدميه في استرخاء •

ومرة أخرى نسمع صوت النوتي الشاب في حين ترمق ايزولدا تريستان في جمود مبدية نحوه سخرية مريرة ، وتضحك في تهكم لتنتقص من هذا البطل الشهير الذى كلف بحراستها كالأسير حتى يتم زواجها من سيده جسما بلا روح ، وتأمر برانجينا أن تحضر تريستان ليقوم على خدمتها ، لكن تريستان يرفض في هدوء وأدب لأنه لايستطيع أن يغادر مكانه فيالسفينة • وعندما تصر برانجينا على طلبها ، ينهض كورفينال ليأمرها بالعودة الى سيدتها لتذكرها بأن ايرلندا أصبحت تابعة للملك مارك ، وتؤوبالى سيدتها متبرمة يتبعها صوت كورفينال يغني طرفا عن بعثة مورولد الايرلندى سيئة الحظ التي حضرت لفرض ضريبة على كورنوول فكانت عودتها برأس مورولد هي الأتاوة التي بعثت بها كورنوول الى ايرلندا •

لم تتمالك ايزولدا نفسها الا أن تذكر لبرانجينا كيف جاء تريستان متنكرا الى ايرلندا فى حالة اعياء تام ليشفى بسحر ايزولدا ، فعرفت فيه الرجل الذى قتل مورولد فجاءت تأخذ بثأر مورولد ووضعت نصل السيف على رقبة تريستان وفى تلك اللحظة رمقها تريستان بنظراته فسقط السيف من يدها • وهكذا شفت تريستان قاتل قريبهـا مورولد مما اعتبرته تخاذلا منها • ومع ذلك بعثت به الى وطنه بعد أن أقسم لها بأغلظ الأيمان أنه لن ينسى جميلها فى عنقه الى الأبد •

تتذكر ايزولدا كل هذا فيجتاحها الغضب العارم لخيانة تريسـتان الذى عـاد الى كورنوول ليتغنى بجمالها للملك مارك ، ثم سعى حتى انتزعها من ايرلندا عاجزة لا حول لها ولا قـوة كخطيبة لمارك • تصب ايـزولدا اللعنـات عـلى تريستان لكن سرعان ماتكشف عن مصدر همها الحقيقى • ذلك أنه لايمكنها أن تطفىء نار حبها لتريستان ، فتذكرها برانجينا بأكسير الحب الذى أعدته أمها ليحبب فيها زوجها ، لكن ايزولدا تطلب من خادمتها أن تعـد لها جـرعة السلام (أى السم) لأنها تفضـل الموت على أن تضـع قدميهـا فى كورنوول •

وعنـد بلوغ شـاطىء كورنوول ، تصـارح ايزولدا تريستان بنيتها على أن تثـأر منه فيما بعـد لقتله مورولد خطيبها ، فيضع تريستان سيفه تحت تصرفها ويحفزها الى ضربه ، لكنها ترفض بحجة أنه من الأفضـل لازالة العـداء بينهما أن يتنـاولا معـا شراب التكفير • ويوافق بتجـرعه الشراب الذى أعدته برانجينا على أساس أنه شراب النسيان

الذى سيمسح الماضى من ذاكرته • وعنـدما ينتهى تفـرغ ايزولدا ماتبقى فى الكأس وتقول انه نخب الخائن • لكنهما يتعانقان فى نهـاية الفصـل الأول ولهـا وعشقا بدلا من السقوط موتا ، فالشراب الذى أعدته برانجينا كان أكسير الحب لا شراب الموت •

وفى الفصل الثانى يعزو الملك مارك اعيـاء ايزولدا وشحوب وجهها عند نزولها من السفينة الى متاعب السـفر بحرا • لكن هناك فردا واحدا يخدعه هذا المظهر ذلك هـو ميلوت صديق تريستان الحميم الذى تستبعد تماما أن يكون جاسوسا عليه • فلم يستطع تريستان أن يقاوم حبه الجارف العارم لايزولدا ويندفع لعناقها تحت جنح الظلام الذى أصبح راحتهما ومصدر قوتهما ، لكن الملك مارك وميلوت وصحبة الصيد يصلون قبل أن يجد تريستان من الوقت ما يسمح له بأكثر من أن يخفى ايزولدا بردائه • فيعبر ميلوت للملك عن صدق اتهامه لتريستان فى حين يعبر الملك عن حـزنه لخيانة تريستان له • لكن تريستان يفشى للملك سر وشاية ميلوت به وهو حب ميلوت لايزولدا ، فيتقدم ميلوت ليطعنه فلايتخذ تريستان موقف دفاع ، وحين يسقط متأثرا بجراحه بين ذراعى كورفينال تلقى ايزولدا بنفسها عليه ، فى حين يمنع الملك ميلوت من الاجهاز عليه •

وفى الفصل الثالث والأخير نشاهد تريستان فى قصره فى بريتانيا ، وطنه ، بلا أمل ولا رغبة فى الشفاء بعد أن أتى به خادمه كورفينال جـريحا من كورنوول • ويتـذكر كورفينال أن ايزولدا سـبق لها أن شـفت سـيده من حال مماثلة فأرسـل يستدعيها لتجرب قوتها السحرية مرة ثانية • ويزداد شوق تريسـتان حتى يصـل به الهوس فيصرخ فى

خادمه أنه يرى سفينة ايزولدا وقد لاحت فى الأفق ، لكن خادمه يخبره فى حزن عميق أنه لا وجود لأية سفينة وأن البحر خواء مترامى الأطراف. ويعيش تريستان فى هذيانه وذكرياته وتأملاته المحمومة حتى تصل ايزولدا ، فلا يصدق نفسه ولا يستطيع السيطرة على نفسه فيمزق أربطة جرحه ، ويهوى فاقد الوعى بين ذراعى ايزولدا ثم يسقط على الأرض وهو يردد اسمها ويلفظ أنفاسه الأخيرة . لا تصدق ايزولدا موته ، وتعقد العزم على شفائه ، لكن الحقيقة المرة هذه المرة تفجعها فتخر فاقدة الوعى .

ثم تقبل سفينة أخرى مقلة الملك وميلوت لأخذ الثأر من تريستان . ويضرب كورفينال ميلوت ضربة قاضية ، ثم يبارز الفرسان غير مصغ لصيحات الملك بالاستماع الى صوت العقل . وفى أثناء القتال تتسلق برانجينا الجدار الجانبى لانقاذ ايزولدا فى حين يسقط كورفينال صريعا ، والملك يعبر عن حزنه العميق على صديقه الذى هوى ، فقد جاء للجمع بين العاشقين بعد أن عرف الحقيقة من برانجينا. ولا تحتمل ايزولدا موت تريستان فتسقط فى رفق فوق تريستان فى حين يبارك الملك مارك اجتماع الجثمانين تحت ظلال الاتحاد السرمدى فى عالم الموتى .

من خلال أوبرا فاجنر ينتقل اليوت لتجسيد معنى الحب فى أرض الضياع فالحب الطاهر النقى لا يمكن أن يعيش فى أرض الغدر والخيانة والحقد والغيرة والوشاية والوقيعة ، وبذلك أصبح الحب عذابا متفاقما لمن يقع فيه بدلا من أن يكون مصدرا للسعادة والبهجة والنشوة . أى أن القيم كلها يمكن أن تنقلب فى أرض الضياع رأسا على عقب بحيث تصل بالانسان الى نتائج مأسوية محققة ، فلا يستطيع أن

يسير قدما الى الأمام لأن خطوته لابـد أن تتعثر مثلما وقع لايزولدا وتريستان • فمنـذ أن وقع تريسـتان فى حب ايزولدا وهو يتقلب بين الحياة والمـوت ، أى أنه لم يكن حيا أو ميتا مثل الشاب الذى حكى عنه تايريزياس والذى وقع فى غرام فتاة الزنبقة بذراعيها المملوءتين ، وجدائل شعرها المبتلة ، والذى حاول أن يشـق بعينيه قلب الضياء والسكون كما حاول تريستان أن يشق أفق البحر بحثا عن سفينة معبودته فلم يجد سوى خواء مترامى الأطراف •

***

٨ ـ الفكر السائد والمتحكم فى أرض الضياع هـو فكر الدجل والجهل والشعوذة ، وهو ما تجسد فى شخصية مدام سوزوستريس العرافة التى اسـتعارت اسم هـذا الفرعون العظيم كى توحى بأنها تملك أسرار السحر الذى اشتهر به الفراعنة ونبغوا فيه • فهى لم تر فى الحضارة الفرعونية التليدة بكل انجازاتها العلمية سوى السحر لتمارسه وتخدع به عقول الناس فى أرض الضياع مدعية قدرتها على معرفة المستقبل ، فى حين أن سيبل من قبلها امتلكت هذه القدرة ، لكنها عندما فقدت حيويتها وتجددها تمنت الموت • والدليل على ذلك أن كل سحر مدام سوزوستريس لم يمنحها القدرة على تجنب نزلة البرد التى ألمت بها أو حتى الشـفاء منهـا بسرعة • ذلك أن سحرها ليس سوى سحر الدجل والجهل ، أما السحر الحقيقى الذى يبنى حياة الانسان ويجددها فهو سحر الحب الذى تكلمت عنه ايزولدا من قبل ونعت عـلى قومها فقدانهم تلك القوة العجيبة التى عرفوا بها فى سالف الأزمان • وقد مارستها مع تريستان فأنقذت حياته ، لـكن

سحرها بطل فى النهاية أمام موته ، ولذلك لم تملك سوى أن تموت الى جواره • وكأن الحب هو النبع الحقيقى المتدفق للحياة ، فاذا توقف توقفت •

أما كل ما تملكه مدام سوزوستريس فهو رزمة خبيثة من ورق اللعب • ومع ذلك فقد منحتها هذه الرزمة شهرة بأنها أحكم نساء أوروبا ، أى أن الحكمة أصبحت صنوا للدجل • ومن الواضح أن كتاب جيسى ل • ويستون « من الطقس الى الحكاية » هو الذى أوحى لاليوت بهذا المقطع • فقد كان العرافون فى الحضارات القديمة ، خاصة فى الحضارة الفرعونية ، يستخدمون ورق اللعب أو ما يشبهه فى معرفة ارتفاع الفيضانات وانخفاضها وليس للتنجيم • وكان للعرافين دورا هاما فى السياسة الزراعية فى وادى النيل ، ويقال ان الملك سوزوستريس كان أول من قنن الدور الذى يلعبه العرافون فى هذا المجال ، وهو دور كان له نصيب من العلم المرتبط بالفلك واتجاهات الرياح وحركات المد والجزر ومناسيب المياه فى النيل التى يمكن أن تكون مؤشرا لنوعية الفيضان القادم •

أما فى أرض الضياع فقد تقدم العلم وتطورت التكنولوجيا ، ومع ذلك فمعظم سكانها يلجأون الى أمثال مدام سوزوستريس ظنا منهم أنها قادرة بعملها وحكمتها على فض مغاليق الغيب وأن « الحجاب مكشوف عنها » ، ولذلك فأمثالها تسرن فى طرقات أوروبا المعاصرة حاملات هالات الحكمة والمعرفة ، فى حين أن هدفهن الخداع والزيف وسلب نقود الجهلاء وعقولهم وارادتهم • حتى تايريزياس العراف الاغريقى الشهير لم يسلم من مدام سوزوستريس حين

استوقفته ذات مرة تقرأ له طالعه فى ورقته التى رأت فيها صورة بحار فينيقى مات فى البحر ، وحذرته من الاقتراب من الماء حتى لا يموت غريقا ، أى أن الماء الـذى كان رمزا للحياة والطهارة والخلاص فى الحضارات القديمة والأديان السماوية أصبح فى أرض الضياع مصدرا للموت والعـدم والفنـاء • كل القيم والمثـل والبدهيات تنقلب فى أرض الضياع رأسا على عقب • فالعرافة فى العصر الحديث تحذر البشر من الماء الذى يكمن فيه الموت ، فى حين كانت العرافة فى الحضارة المصرية القديمة تبشر الناس بالفيضـان الذى سيجلب معه كل الخير والخصب والنماء والتجديد واستمرار الحياة •



٩ ـ هذا البيت اقتبسه اليوت من مسرحية «العاصفة» لشكسبير حين تحطمت سفينة ألونسو والد فيرديناند وتحدث عنه ايريال مشـبها عينيـه باللآلىء • وهـذا ليس تقريظا وتعظيما ، ذلك أن اللآلىء مهما كانت جميلة وثمينة وغالية فهى فى نهاية الأمر أحجار صماء لا تملك الحياة التى تسرى فى أحقر الحشرات والميكروبات ، وعيون البشر أغلى جواهر حية منحها الله للانسان ، ولا يمكن مقارنتها بأى حجر أصم مهما كان ثمينا ، فمثل هـذه المقـارنة لا تعنى سـوى أن أصحاب العيون الحية قد صاروا موتى غرقا وتحجرا ، وهم بذلك يرمزون الى سكان أرض الضياع الذين يبـدون فى الظاهر أحياء زاخرين بالصخب الأجوف ، فى حين أنهم فى جوهرهم الحقيقى مجرد غرقى وموتى .

١٠ ـ ثم تتـــوالى أوراق اللعب التى تقـرأها مـدام سوزوستريس لتايريزياس بعـد الـورقة التى رأت فيهـا البحار الفينيقى الغريق ، فتحدثه عن ست الحسن والجمال التى طالما أغرت الرجال بجمالها الساحر وجسـدها المتفجر بالشهوة والرغبة عبر العصور حتى يسـتكينوا ويرضخوا ويرتموا عند قدميها طالبين العشق والوصال ، وكم شـهد تاريخ الانسان مراحل تحول مصيرية كانت نتيجة لرضوخ القـادة والأبطال لست الحسن والجمـال وسـقوطهم صرعى شهواتهم عند قدميها • ومن الواضح أنها اسـتمدت اسمها من نبات ست الحسن (بلادونا) المشهور بقدرته على التخلص من الآلام والتقلصات التى تفقد الانسـان احسـاسه بطعم الحياة ولذة مذاقها • لكن الخـدر الذى كانت ست الحسن والجمال تسرى به فى عقـول الـرجال ، كان قادرا عـلى تخليصهم من ارادتهم ايضـا وليس ألمهم فحسب ،وبالتـالى يسلمون لها قيادتهم وقدرهم وقدر شعوبهم معهم • هنا تتجلى قمة المأسـاة التى تعلق أقدار أمم وشـعوب بنزوات امرأة خليعة مستهترة من طراز ست الحسن والجمـال ، ولذلك يصفها اليوت بأنها سيدة الصخور وسـيدة المـواقف • فقد سارت بمن تعلق بأهداب اغرائها على الصخور فأدمت قدميه وهو يظن فى غفلته أن هـذه الدماء هى خمر حبهـا التى أراقتها على قدميه لتسكره • وهى سيدة المواقف لأن المواقف والتحولات فى تاريخ القادة والشعوب كانت رهنا بنزواتها تتلاعب بها كما تشاء برغم أنها مواقف مصيرية •

***

١١ ـ ثم تأتى ورقة الرجل ذى الأشرطة الثـلاثة التى

وصم بها على احدى وجنتيه حتى يعرف الناس أنه وصمة يجب عليهم أن يتجنبوها فقد اعتادت بعض القبائل والمجتمعات القديمة فى دمغ المجرم فى جزء ظاهر من جسده، حتى يعلن ـ برغم أنفه ـ عن جريمته فى أى مكان يوجد فيه ، وذلك كعقاب أبدى له • لكن الناس فى أرض الضياع موصومون دون أن يعرفوا أو يعرف الآخرون عنهم ذلك • فجرائمهم غير تقليدية ولا تقع تحت طائلة القانون التقليدى المعروف ولذلك فان وصمتهم كامنة فى أعماقهم ، وتنضح داخلهم مثل البؤرة الصديدية التى لا يلحظها أحد ، أى أنها أخطر من الوصمة القديمة المعلنة المحددة ، فقد اختلط الحابل بالنابل والمريض بالصحيح ، والمجرم بالبرىء فعم الوباء فى النهاية •

أما العجلة التى تظهر فى ورقة أخرى من أوراق مدام سوزوستريس فهى عجلة الحظ والقسمة والنصيب ، العجلة التى لا تكف عن الدوران شأنها فى ذلك شأن الأرض نفسها، وفى دورانها الأزلى والأبدى ترفع البشر الى قمم الأمجاد السامقة ، لكنها لا تقف عندها بل سرعان ما تواصل دورتها وتهبط بهم الى حضيض الضياع والاندثار • أما التاجر الأعور الذى لا يرى الحياة الا بعين واحدة مركزة دائما على الصفقات والمضاربات والمكاسب المادية ، هذا التاجر يرمز لسكان أرض الضياع الذين أعمتهم الصراعات المادية والمتع الحسية فضاع من تحت أقدامهم طريق الخلاص الروحى الذى لابد أن تراه العين الأخرى التى فقدت نورها ، ويبدو أنها تحولت بدورها الى لؤلؤة مثل عينى البحار الفينيقى الغريق •

***

١٢ ـ أما الورقة ذات الصفحة البيضاء الذى بدا فيها الرجل المعلق برغم بياضها فهى للمسيح المصلوب على خشبة الصليب من أجل خلاص البشر • فقد سار المسيح حاملا صليبه الى مكان الصلب رمزا للانسان المثقل بآلام هذا العالم ، ولذلك اصبح الصليب فى المفهوم المسيحى رمزا للتضحية والفداء من أجل الخلاص الروحى • أما الصليب فقد اختفى خلف المصلوب فى الورقة البيضاء فلم تستطع مدام سوزوستريس أن تراه رمزا لاختفاء التضحية والفداء والخلاص فى أرض الضياع • وسرعان ما فقدت مدام سوزوستريس القدرة على رؤية المصلوب نفسه عندما أصبحت الورقة بيضاء تماما • والبياض الكامل فى التراث الأوروبى التقليدى لا يعنى سوى الموت • انه الخواء المطلق الذى لا تعثر فيه على أى معلم من معالم طريق الحياة • حتى الماء رمز الطهارة والخلاص أصبح رمزا للغرق والموت ولذلك تنصح مدام سوزوستريس تايريزياس بالابتعاد عنه، فقد أحال سكان أرض الضياع كل رموز الخلاص والحياة الى رموز للضياع والموت ولذلك تراهم مدام سوزوستريس حشودا تدور فى حلقة مفرغة لا يستطيعون الانطلاق خارج اسارها ، وفى الوقت نفسه لا يملكون القدرة على فعل أى شىء مثمر لأنها حلقة مفرغة جوفاء لا تحمل وسط محيطها أى بادرة لحياة حقيقية مثلها فى ذلك مثل الورقة البيضاء تماما •

***

١٣ ـ توصى مدام سوزوستريس تايريزياس بأن يخبر مسز اكويتون اذا لمحها بأن كتاب التنجيم معها هى شخصيا

ولن تسمح لأحد بأن يمسه سواها حتى لا يسيء فهمه أو يتلاعب بأقدار الناس ، ولذلك فهي حريصة للغاية عليه في هذا الزمن الغريب الذي يحتم على الانسان أن يحتاط دائما لنفسه ضد غدره وتقلباته • وكأن اقدار الناس أصبحت معلقة بكلمة من محترفة دجل مثل مدام سوزوستريس • ومع ذلك فقد أصبحت خطايا العصر ومآسيه واضحة لكل ذي عينين بحيث لابد أن تصح نبوءات دجالة مثلها • أما مسز اكويتون التي يرد اسمها في هذا المقطع فان اليوت يستخدم مثل هذه الأسماء ليوحي بحقيقة شخصياته الدرامية وأبعادها الرمزية والشعرية وكأننا نسمع أو نرى بشرا من لحم ودم• فمسز اكويتون هذه تمثل الذين لا يستطيعون تلمس طريق المستقبل الا من خلال مدام سوزوستريس ، وعليها أن تهرع اليها لأنها لن تجد كتاب التنجيم عند سواها •



١٤ ـ مدينة الوهم هي لندن التي يمكن في الوقت نفسه أن ترمز الى أية عاصمة من عواصم أرض الضياع • ففي عالم لا يعرف مواقع أقدامه الا من خلال حكمة دجالة مثل مدام سوزوستريس ، لابد أن يتحول كل شيء حقيقي الى وهم خادع لا يمكن الامساك بتلابيبه • ولا يتكلم اليوت عن هذا الوهم بأسلوب تقريري مباشر وانما يجسده في رموزه ومعادلاته الموضوعية • فالضباب الداكن يحيط بكل الأشياء في فجر شتاء لا يوحي بالدفء أو الحياة ، ولا نرى عبر طياته سوى حشد غفير يعبر جسر لندن ، وكأنه أصبح الجسر الذي يفصل بين الحياة والموت ، والذى يعبره أهل

أرض الضياع الآن ، فحياتهم أصبحت قاب قوسين أو أدنى من الموت ، أو هى الموت نفسه •

***

١٥ ـ يعـود اليـوت فى هـذا البيت الى الاقتباس من دانتى ، فهو معجب ومتأثر به بحيث أفرد له دراسة أكاديمية دقيقة عام ١٩٢٩ • يقول دانتى فى « الكوميديا الالهية » فى الفصل الثالث من « الجحيم » : « لم أتصور أن المـوت قد طوى كل هؤلاء » ، ونلاحظ أناليوت اختار هذا البيت من « الجحيم » للدلالة على أن الأسلوب الذى يتبعه سـكان أرض الضياع قد جعـل حياتهم فى هذا العالم عقما وموتا مقنعا بمظاهر الحيـاة ، أما الجحيم فمصيرهم فى العـالم الآخر • ولذلك نسمع زفير تنهداتهم القصير والمتقطع مثلما سمعه دانتى فى الفصل الرابع من « الجحيم » عندما شاهد المعذبين وسط ألسنة النار التى تجسـد تناقضـا حادا مع برودة فجر الشـتاء فى ضباب جحيم بارد يجمـد الدم فى العروق ، والتنهـدات فى الصـدور فيجعل زفيرها قصـيرا متقطعا، لكن العبرة فى النهاية ليست بالسخونة أو البرودة، ففى كلتا الحالين تتعذب الروح ثمنا لما ارتكبته فى أرض الضياع حيث عجز الانسـان عن الرؤية أبعـد من موطىء قدميه • انه لا يرى سوى نفسه ، وأقدامه على طريق مجهول حتى لو صعد على الربوة التى يمكن أن يستشرف من عليهـا آفاقا جديدة • فعيناه لا تفارقان قدميه سواء فى صعوده أو هبوطه الى شارع الملك ويليام المعروف باسم ويليام الغازى، والابن غير الشرعى لروبرت الثالث دوق نورماندى ، الذى

جاء من نورماندى ليغزو انجلترا بعد الحصول على اذن بابا روما ، ويقتل هارولد ملك انجلترا فى معركة هاستنجز عام ١٠٦٦ ويتوج ملكا على البلاد • وقد عـرف ببطشـه فى القضاء على كل المتمردين ضـده ، مثلما فعل عام ١٠٦٩ ضد متمردى الشمال عندما دمر كل المدن والقرى الواقعـة بين يورك ودرهام • وسكان أرض الضياع يسيرون فى شارع الملك ويليام أو على منواله حيث الخراب والموت غير عابئين بكنيسة القديسة مارى وولنوث التى تقع فى نفس الشارع، وغير منصتين لرنين دقاتها المكتوم وهى تعلن أخـر دقات الساعة التاسعة فى ذكرى صلب المسيح يوم الجمعة الحزينة، فهى دقات مكتومة لا تصل الى آذانهم لأنهـا لا تعنى شـيئا بالنسبة لهم

***

١٦ ــ وبنفس أسلوب اليوت الدرامى فى تجسيد مواقف الحركة الحية والحـوار المحمـل بالصـور والرموز يلمح تايريزياس صديقا قديما اسمه ستيتسون كان معه على ظهر سفينة فى مايلاى حيث وقعت معركتها البحرية عام ٢٦٠ قبل الميـلاد حين انتصر الرومان عـلى القرطاجيين ودمروا وأسروا خمسين سـفينة ، وكانت موقعـة مايلاى البحرية فاتحة لانتصارات بحرية سـاحقة مكنت الرومان من غزو أفريقيا بحـرا وفتح تونس القريبـة من قرطاج كما قال الـكاتب البريطانى هـ • ج • ويلز فى كتـابه الموسـوعى « موجز التاريخ » • وسيأتى ذكر قرطاج بعد ذلك فى نهاية الحركة الثالثة للقصيدة لنراها وهى تحترق ، لأن اليـوت

لا يفرق بين الشخصيات والمواقف التاريخية القديمة وبين الشخصيات والمواقف المعاصرة ، فلا تزال الحروب والغزوات والصراعات والأطماع بلا أدنى تغيير ، وان كانت تستفيد من كل تطور علمي حديث من أجل مزيد من قوى التدمير والخراب • ففي موقعة مايلاى كان التنافس قائما بين أكبر قوتين في ذلك الوقت وهما الرومان والقرطاجيين من أجل السيطرة على مقدرات العالم من خلال السطوة العسكرية والاقتصادية والسياسية وهو نفس الصراع المستمر فى عالم اليوم ، وسيستمر فى عالم الغد أيضا • وكانه كتب على البشرية أن تدور فى حلقة مفرغة من كل معنى انسانى حضارى ، تماما مثل الحشود التى رآها تايريزياس تدور فى حلقة مفرغة فى الورقة التى أخرجتها له مدام سوزو ستريس •

في مواجهة هذا الدمار والتخريب يسأل تايريزياس ستيتسون عن الجثمان الذى غرسه منذ عام مضى فى حديقته وهل بدأ ينبت ؟ انها نفس أسطورة أوزيريس التى تأثر بها اليوت من خلال قراءته لكتاب جيمس فريزر « الغصن الذهبى » الذى شرح فيه كيف كان كهنة مصر يحرصون على دفن تماثيل مصغرة للاله أوزيريس ، مصنوعة من الطمى وحبات القمح ، وبعد عام من دفنها يستخرجونها من باطن الأرض وقد صار القمح نبتا وبرز من جسد الاله • وقد رأى المصريون القدماء فى النبت فألا طيبا ، وسببا فى نمو الزرع ، لأن أوزيريس هو اله الخصب والنماء وقوة الحياة ذاتها فى باطن الأرض • فهو وان كان يموت فى أحشائها ، فسرعان ما يحيا بعد دورة العام ، فى النبت الذى ينمو ويترعرع • فى موته حياة ، وفى حياته خضرة وحيوية

وخير متجدد وعطاء متواصل وحب لا ينضب أدركته الكلاب قبل البشر فأحبته بل وساعدت زوجته ايزيس فى جمع أشلائه بعد مصرعه حتى ينبت ويزهر مرة أخرى من أجل مواصلة الحياة وتجددها ·

لكن السكان فى أرض الضياع يخشون هذه العلاقة الحميمة بين الكلب والانسان ، ويحاولون ابعاده عنه حتى لا ينبش بأظافره الأرض ليخرجه · ذلك أن عودة أوزيريس الى أرض الضياع لا يعنى سوى عودة الحياة الى أرض استكان سكانها الى الموت فى شتى صوره ولم يعودوا قادرين على مواجهة الحياة بكل ما تحمله من معان ودلالات · فمع اعتاد حياة الضياع والدوران فى حلقات مفرغة لا يمكنه حمل مسئولية الحياة المتجددة · فاذا كان الظلام ليس فى حاجة الى أى جهد كى يستمر ويسود ، فان النور فى حاجة دائما الى من يصنع الشموع والمصابيح ويضيئها حتى تنير طريق البشرية نحو المستقبل · من هنا كان خوف أهل أرض الضياع من خروج الحياة من باطنها ، وسعادتهم أيضا بالصقيع الذى حط على الأرض وأشاع فيها الفوضى حتى لا تعرف الكلاب معالمها وبالتالى تعجز عن العثور على الجثمان فيظل مدفونا دون أن ينبت أو يزهر أو ينمو

***

١٧ ـ هذا البيت المكتوب بالفرنسية اقتبسه اليوت من قصيدة للشاعر الفرنسى الرمزى شارل بودلير بعنوان « الى القارىء » ، كتبها كمقدمة لديوانه الشهير « زهور الشر » ، محددا فيها رؤيته للعالم المعاصر ، وهى رؤية تتفق

مع رؤية اليوت الذى اقتبس منها آخر بيت كى يكون آخر بيت أيضا فى الحركة الأولى من « أرض الضياع » • يقول بودلير فى قصيدته :

« ان الحماقة ، والضياع ، والخطيئة ، والشح
أشياء تشغل نفوسنا وتسرى فى أجسادنا
فى حين نغذى نفوسنا التى يشكها وخز الضمير
كما يغذى الشحاذون الحشرات التى تسرى فى أجسادهم

***

« ان خطايانا عنيدة ، والجبن كامن فى ندمنا
ونحن ندفع ثمنا فادحا لاعترافاتنا
ثم نسلك فى غبطة سبل الشر الموحلة
ظنا منا أننا محونا آثامنا ، بدموع بخسة فى هيكل الندم

***

« وعلى وسادة الشر ، تلمح نقيب الأبالسة
يهدهد أرواحنا المسحورة
وترى معدن ارادتنا النفيس الصلب
ينصهر ويذوب على يد هذا الكيميائى البارع

***

«أجل ! انه الشيطان يمسك بالخيوط التى تحركنا
فنجد فى صور الدمامة دوافع الاغراء
وفى كل يوم ننحدر خلال الدياجير
درجة فدرجة نحو الجحيم •

***

« وكفاسق فقير يقبل الصدر الشهيد
لفاجرة هرمة
نختطف لذة محرمة
نضمها الى صدورناو نعتصرها بقوة كأنها برتقالة متعفنة

***

« فى عقولنا يتدافع حشد من الجن
يتواثب فى شراهة ، كجحافل الميكروبات الطفيلية
فاذا تنفسنا ، تساقط الموت فى رئاتنا
مثل زهرة غير مرئية ، فى موكب الزفرات الخرساء

***

« واذا كانت الفضائح وطعنات الخناجر والسموم
لم توش بعد بصورها الساخرة
خسيسة مبتذلة لمصائرنا البائسة
فذلك لأن نفوسنا ـ وا أُسفاه ـ لا تعرف الجرأة والجسارة .

***

« فى أدغال رذائلنا البشعة بشاعة بنات آوى والفهود والكلاب
والقردة والعقارب والحدءات والأفاعى
والوحوش النائحة والعاوية والمزمجرة والزاحفة
تصفر وتحتشد وتفح رذيلة أشر من كل تلك الرذائل

***

« على الرغم من أن تلك الرذيلة لا ترسل صيحات عالية
لكن لو شاءت لجعلت من الأرض حطاما
وفى وسعها لو تثاءبت أن تبتلع الكون بأسره
هذه الرذيلة هى الضجر

***

« انها العين المثقلة بالعبرات
الحالمة دوما بالمشانق ، تتمناها وهى تدخن النارجيلة
انه الغول الرقيق ·· انه الضجر
وأنت تعرفه أيها القارىء المرائى ! ـ يا قرينى ، ـ
يا أخى » ·

***

هنا نلاحظ تأثر اليوت بالمنهج الرمزى عند بودلير ، وهو منهج لا يقتصر على البيت الذى اقتبسه فحسب ، بل يسرى فى كل خلايا القصيدة فيمنح كلماتها وصورها من الثقل الدرامى ، والايحاء الشعرى ، والاحالة التاريخية ، والدلالة الحضارية ما يجعلها متفجرة بالمعانى التى لا يمكن لأى قاموس أن يحتوى مترادفاتها · ولذلك ينهى بودلير قصيدته ، وكذلك ينهى اليوت الحركة الأولى من قصيدته بنفس البيت الذى يجسد النظرة الموضوعية الشاملة الى مأزق الانسان فى هذا العصر ، مأزق الرياء والنفاق والضجر الذى لم ينج منه أحد سواء من يتكلم عنهم الشاعر ، أو القارىء أو الشاعر نفسه · انه موقف الشاعر الانسان الذى يخوض غمار الحياة بكل مآسيها ، ولا ينظر اليها من عل لأنه يعتبر نفسه جزءا منها ومن هنا كان صدقه ·

١٨ ـ فى الحركة الثانية من « أرض الضياع » يختار اليوت عنوانا مستمدا من مسرحية توماس ميدلتون « مباراة شطرنج » التى كتبها عام ١٦٢٤ ، فى حين يستمد مضمونه من مسرحية لنفس الكاتب عنوانها « النساء يحذرن النساء » كتبها عام ١٦٢١ وجسد فيها بالشعر المرسل التدهور الأخلاقى المطرد لبطلة المسرحية التى انقادت للاغراء دون مقاومة تذكر ، ومزج فيها ميدلتون التراجيديا بالكوميديا ، والمأساة بالسخرية بأسلوب يكاد ينتمى الى القرن العشرين أكثر من انتمائه الى القرن السابع عشر الذى كتبها فيه • أما فى مسرحية « مباراة شطرنج » التى حققت نجاحا قياسيا فى زمنها ، فقد سخرت من الصراعات السياسية المعاصرة والتى لا تخرج عن كونها مباراة شطرنج يتلذذ فيها الملوك والأمراء والقادة من متع المؤامرات والمكائد والأحابيل ، لكنهم لا يخسرون المباراة برغم أنهم اللاعبون ، ذلك أن الذى يخسرها هو جمهور المتفرجين ، أى الشعب •

هذا على المستوى السياسى ، أما على مستوى العلاقات الحميمة أو الجنسية والتى تشكل المضمون الرئيسى لهذه الحركة ، فانه فى مسرحية « النساء يحذرون النساء » يتمكن دوق فلورنسا من الاعتداء على بيانكا أثناء انشغال أهل بيتها فى مباراة الشطرنج ، ذلك أن المؤامرات الجنسية تسير جنبا الى جنب مع المؤامرات السياسية لأنها تصدر عن نسيج واحد قوامه المصلحة والشهوة والقهر • أى أن اللحن الذى بدت بوادره فى الحركة الأولى وتجسد فى شخصية ست الحسن والجمال أو سيدة الصخور وسيدة المواقف ، أصبح اللحن الأساسى فى هذه الحركة وان كان من خلال تنويعات تمثلت فى ديدو ملكة قرطاج الجميلة الفاتنة الأسطورية التى

استقدمها اليوت من ملحمة « الانيادة » للشاعر الرومانى فيرجيل ، والتى وقعت فى غرام اينياس بطل الملحمة الذى هجرها فانتحرت • أى أن تنويعة قرطاج التى ترددت من قبل فى الحركة السابقة من خلال معركة ما يلاى تعود هذه المرة من خلال شخصية ديدو مما يوضح النسيج العضوى المتماسك لقصيدة « آرض الضياع » والذى قد لا يلمسه القارىء من أول وهلة • فالمواجهة بين القوى العظمى : روما وقرطاج فى الحركة السابقة من القصيدة تجسدت فى معركة مايلاى البحرية ، وفى هذه الحركة فى العلاقة الغرامية بين اينياس وديدو •

وما ينطبق على ديدو ينطبق على كل النساء اللاتى سجل التاريخ آسماءهن على صفحات السياسة والحكم والصولجان والغرام والعشق مثل سميراميس وبلقيس وكليوباترة التى يبدأ بها اليوت افتتاحية هذه الحركة مستوحيا غرامها بأنطونى كما جسده شكسبير فى مسرحية « أنطونى وكليوباترة » ،ومستخدما نفس الثراء اللغوى والخيال الخصب والايقاع الموحى والتفاصيل الدقيقة والومضات اللماحة التى تتسلل بألوانها ، وآصواتها ، وعطورها ، وملامسها ، ومذاقها الى حواس القارىء لتملك عليه لبه وعقله ووجدانه فيستسلم لها تماما • وهذا دليل على مدى قدرة اليوت على استيعاب وهضم الاقتباسات التى يستخدمها ثم افرازها من جديد لتصبح نسيجا عضويا فى قصيدته ، مع الاحتفاظ بالاشارات والاحالات الى أصولها التى آتت منها • وبذلك تملك قصيدة اليوت وجودا آشمل من وجودها الفعلى طولا وعرضا وعمقا وارتفاعا ، وجودا يشمل العالم كله بطول تاريخه وبعرض مساحته شرقا وغربا ، وذلك من

خلال نظرة موضوعية شاملة لا تنحاز لطرف على حساب طرف آخر مما جعلها قصيدة عالمية بمعنى الكلمة •

***

١٩ ـ واذا كانت أوجه التشابه واضحة بين ديدو وكليوباترة وبين بيانكا بطلة « النساء يحذرن النساء » لتوماس ميدلتون ، فانها أكثر وضوحا بين بيانكا وفيلوميل أميرة آثينا الفاتنة الأسطورية التى اغتصبها زوج أختها بروسنا والذى يدعى تريوس الذى لم يكتف بفعلته الشنعاء بل قطع لسان فيلوميل حتى لا تخبر أختها بما فعله معها هذا الهمجى ، ظنا منه ان قطع اللسان كفيل بطمس الحقيقة ودفنها الى الأبد كما يعتقد كثير من الحكام والأباطرة • لكنهم لا يعلمون أن للحقيقة ألف طريقة للتعبير عن نفسها ، واذا علموا فانهم يهرعون الى سد الآذان بالأكاذيب العفنة حتى لا تصل اليها صرخات المظلومين الذين قطعت السنتهم • أما بروسنا أخت فيلوميل فكانت آذانها وعيونها مفتوحة على التغير المرعب الذى طرأ على أختها ، ولم يكن من الصعب عليها أن تعرف ما فعله زوجها الهمجى • ولأن الفساد لا يلد سوى الفساد ، والجريمة لا تؤدى الا الى أبشع منها فقد قامت بروسنا بتقطيع ابنها اربا اربا وقدمته لزوجها تريوس ليتناوله على مائدة الطعام • ولا شك ان الابن البرىء المظلوم الذى لا ذنب له فى كل ما حدث يمثل الشعوب التى تدفع ثمن جرائم حكامها من حياتها ودمائها • ومن الواضح أن اليوت اختار هذه الأسطورة ليجسد الجانب المأسوى البشع فى العلاقات الجنسية التى تدور بين سكان أرض الضياع •

فبرغم أنهم لا يرتكبون هذه الجرائم بهذه الصورة المـادية الملموسـة ، فان الدلالة الفـكرية والروحيـة الكامنة وراء علاقاتهم الممزقة ، تدل عـلى أن الحب بينهم أصبح أشـلاء ممزقة ليلتهموه مثـل ابن تريوس تماما • ذلك أن فيلوميـل تحولت الى رمز خالد ، فهى لا تزال تصرخ نائحة ، ولا يزال العالم يتابع المشهد ، فصراخها لا يصادف سوى آذان سدها العفن ، ونفايات زمن جفت ذبولا •

هذا على المستوى التاريخى والأسطورى ، أما على المستوى الاجتماعى الواقعى المعاصر فان الحب قد فقد مذاقه تماما عنـدما امتزج بالقلق والتـوتر والضـجر والملل والضيق والضياع وغير ذلك من الأحاسيس التى يمكن أن تقتل أى حماس أو حمية أو انطلاق نحو أفاق أرحب • وهو ما حذر منه بودلير من قبل فى قصيدته « الى القارىء » التى اقتبس منها اليوت آخر بيت فيها ليجعله أخر بيت فى الحركة الأولى كما سبق أن أوضـحنا • ولذلك لم تعد صرخات فيلوميـل « جاج جاج » تعنى شـيئا لأحد ، أى أن الاغتصـاب أصبح شيئا عاديا يمارسه القوى على الضعيف • ونلاحظ أن اليوت يقدم صوت الصرخات نفسها « جاج جاج » كعادته فى معظم قصائده كى يتيح الفرصة لقارئه ليسمعها بأذنيه ويفاجأ بأن لا حياة لمن تستغيث بهم الصرخات • فالصـوت عنـد اليوت معنى فى حد ذاته ، والشعر قادر على ايراد معانيـه بدون استخدام الكلمات التقليدية ، فبدلا من أن يحـكى لنـا عن هذه الصرخات المكتومة الضائعة فاننا نسمعها بأنفسنا •

***

٢٠ ــ يستخدم اليوت أسـلوب السـيناريو أو المونتاج

السينمائى بحيث ينتقل بالقارىء فجأة من مشهد الى مشهد تال بدون تمهيد ، وعلى القارىء أن يربط فى ذهنه بين المشهدين من خلال استخراج خيوط النسيج الفكرى والايقاعى الكامن تحت السطح الظاهر ، وبذلك يصبح دوره أكثر ايجابية وتفاعلا مع فكر الشاعر وفنه بدلا من الاقتصار على دور المتلقى السلبى الذى يمكن أن يفقد العمل الفنى تأثيره عليه بمجرد الانتهاء من الاطلاع عليه • كذلك فان هذه النقلات المفاجئة والحادة والسريعة تساعد على التحكم فى الايقاع والوزن لاخضاعهما لمتطلبات التطور الدرامى للقصيدة ، مما يجنبه عنصر الرتابة الذى يمكن أن يؤدى الى ملل القارىء وتكاسله عن الاهتمام بالقصيدة بعد أن تفقد قدرتها على اثارته فكريا ووجدانيا •

ففى هذا المقطع تتقطع وسائل الاتصال الفكرى والوجدانى بين الناس ، حتى بين العشاق الذين يفترض فيهم الاتحاد بل الوحدة الفكرية والوجدانية دون استخدام الكلمات للشرح والتوضيح والتحليل • فقد افترس السكون المطبق القاتل كل شىء : الكلمات والأفكار والمشاعر ، كما أصاب التلف أعصاب بطلتنا التى ترجو حبيبها أن يمكث معها حتى تهرب من الفراغ والخواء والتوتر والضجر ، لكن لا حياة لمن تنادى • فهو لا يفتح فمه بكلمة ، مجرد كلمة يملأ بها فراغ السكون المطبق ، كما أنها لا تعرف ما يدور فى رأسه اذا كان هناك شىء فى رأسه على الاطلاق ، لذلك تطالبه بالتفكير ، بمجرد التفكير ، حتى لو لم يفصح عن أفكاره ، على الأقل فسوف تشعر بأنها الى جوار انسان له عقل ، لا مجرد رجل أجوف مملوء بالعدم واللاشىء اللذين يوشى بهما زقاق الجرذان حيث فقد الرجال الموتى عظامهم وحيث .

قبعت بطلتنا مع رجلها الأجوف ، وهى النغمة الرئيسية التى ترددت فى قصيدة أخرى لاليوت بعنوان «الرجال الجوف» •

فالسكون هنا لا يعنى الهدوء والسكينة والطمأنينة وراحة البال ، بل يعنى العدم والخواء والموت ، بدليل أن الحوار الدرامى الجارى فى هذا المقطع من طرف واحد هو الفتاة ، أما الرجل فلا يفتح فمه بكلمة بل ربما لا يوجد على الاطلاق • فهى تتساءل وترتد الأسئلة الى ذهنها فتضطر الى الاجابة عليها بنفسها ، فقد حدثت ضجة اهتزت لها ، لكن سرعان ما أدركت أنها ضجة الريح التى لا تفعل شيئا على الاطلاق خارجا ، ولا يزال رجلها لا يعلم ولا يرى ولا يتذكر شيئا • واذا تذكر فانه يذكر العدم والتحجر والغرق عندما يعود اليوت الى استحضار هذا البيت الشعرى مرة آخرى من مسرحية « العاصفة » لشكسبير : «تلك لآلىء كانت عينيه» • ولذلك فالفتاة غير متأكدة من وجود رجلها من عدمه ، فرأسه لا يحوى سوى الخواء والعدم •

***

٢١ ـ هنا تكمن قدرة اليوت فى التلاعب بايقاع قصيدته طبقا لمتطلباتها الدرامية • فجأة يتوقف الايقاع البطىء والسكون المطبق الذى يكاد يشعرنا بالعدم ليحل محله ايقاع صاخب سريع يجمع بين مهرجانات شكسبير المسرحية ومهرجانات موسيقى الجاز الساخنة الحارة ، لكن مع علاقات خفية نابعة من أعماق المقطع السابق • فقد مهد لشكسبير بالبيت المستمد من مسرحية « العاصفة » كما مهد

للجاز بالضجة التى أحدثتها الريح أسفل الباب • ويسرى الايقاع الصاخب الحاد داخل هذه الفتاة التى يجتاحها الانفعال وتشرع فى الانطلاق خارجا لتذرع الطرقات بشعر متهدل لكن سرعان ما تنحسر موجة الانفعال داخلها اذ أن موسيقى الجاز تهدف الى التنفيس وتفريغ شحنات الانفعال دون أن تملأ الفراغ الذى تركته بشىء ايجابى مثير ، كذلك فقد تحولت مهرجانات شكسبير المسرحية الى مظاهر جوفاء أو مظاهرات صاخبة تجمع بين الرشاقة والكياسة والأناقة والذكاء الاجتماعى أو المظهرى دون أن يلتفت أحد الى الجوهر الفكرى والفنى والثروة الشعرية والدرامية الحقيقية فى انجازات شكسبير الخالدة • أى أن الأمر كله لا يخرج عن كونه جعجعة بلا طحن اذا استعرنا نحن بدورنا عنوان احدى مسرحيات شكسبير •

وبمجرد انحسار موجة الانفعال داخل الفتاة يطبق عليها السؤال المخيف الملح : ماذا سنفعل غدا ؟ ما الذى سنفعله على الاطلاق ؟ ويعود الايقاع الى تباطؤه مع عودة الفراغ القاتل والضجر الممج من خلال الروتين اليومى الكئيب المتمثل فى الحمام الساخن فى العاشرة صباحا ، والعودة من العمل فى الرابعة مساء فى سيارة مغلقة كالسجن تحت وابل المطر ، ثم قتل الوقت بمباراة فى الشطرنج الذى بدأت به هذه الحركة بايحاءات مرعبة مخيفة حتى يحط الانهاك على العيون التى فقدت الجفون لأنها لم تعد قادرة على الاسترخاء اللذيذ والنوم العميق ، ولايزال الأمل معلقا بطرقة على الباب ، آية طرقة توحى بأن هناك من يرغب فى التواصل برغم الأبواب المغلقة التى لايوجد وراءها غير الخواء والضجر والسهد •

٢٢ ـ ينتقل اليوت فجأة كعادته الى مشـهد آخـر تدور وقائعه فى احدى حانات لندن التى توجد فى الأحياء الشعبية الفقيرة حيث يقطن السـوقة والرعاع الذين لايعـرفون لماذا وكيف يعيشون • فقد سلبتهم أرض الضياع كل شىء وتركت لهم العدم ليثرثروا حوله بلا هدف سوى شغل فراغ الصمت والسكون • ولكى يجسد اليوت جو الحانة بالصورة والصوت واللون والرائحـة والمـذاق والملمس فانـه يحطم الأوزان التقليدية للشعر ، ويبعثرها فى ثنايا المشهد موحيا بالحطام والركام اللذين تعيش وسطهما الشخصيات ، بل ويتخلى تماما عن الفصحى الكلاسيكية، ولايهبط الى مستوى اللهجة الدارجة أو العامية فحسب ، بل يستخدم لغة السوقة بكل ماتحمله من ألفاظ خشنة وغير مهذبة • ذلك أن الشعر ـ طبقا لمفهومه ـ يمكن أن يحيل أى لفظ الى شعر من خلال السياق الموضـوع أو المزروع فيه • ولذلك آثرنا أن تكون ترجمتنا لهذا المقطع أقرب ماتكون لروح وايقاع اللغة الشـعرية التى استخدمها اليوت فى تجسيده الدرامى للموقف •

يدور الحـوار فى الحانة بين امرأة وصـديقتها حـول صديقتهما «ليل» وزوجها ألبرت الذى سرح من الجيش أخيرا • وهو حديث مطول زاخر بالتكرار والتفاصيل التافهة برغـم نداءات خادم الحانة الذى يكررها من حين لآخر : «أسرعوا من فضلكم فقد حان الوقت» وشكلت الايقـاع الأساسى للمقطع بحيث ربطته من أوله لآخره برغم فوضى الحوار السقيم والموحى فى الوقت نفسه بالضـياع الكامل لهـذه الطبقـة المطحونة المسحوقة • وهذا نموذج فريد من نوعه فى المزج بين الواقعية والرمزية فى وحدة عضوية لا نعرف فيها حدود هذه من تلك،

وفى قدرة الشعر على توظيف كل المواد الخام التى تقدمها له الحياة • ولعل الصور والرموز والايحاءات التى وردت فى المقاطع السابقة هى نفسها التى ترد فى هذا المقطع وان كانت من خلال تنويعات وايقاعات مختلفة شكلا ومضمونا مما يمنح القصيدة أبعادا جديدة وفى الوقت نفسه لايفقدها وحدتها الموضوعية العضوية • فلا نلمس سوى القبح ، والفقر والمرض ، والاجهاض ، والأسنان المتساقطة ، والنسل الهزيل ، والأمل الضائع برغم ان ليل لم تتعد الحادية والثلاثين من عمرها • فهى ضحية كل هذه العوامل بالاضافة الى زوجها آلبرت الذى لايجد فيها سوى وسيلة لاشباع غريزته الحيوانية ، واذا لم تساعدها صحتها على القيام بهذه المهمة فسوف يبحث عن أنثى أخرى لتفريغ كبته الذى عاناه طوال أربع سنوات قضاها فى الجيش •

كل هذا الزمن الضائع فى ثرثرة فارغةلا جدوى منها يوضح لنا قيمة الزمن فى أرض الضياع • ان خادم الحانة أو صاحبها يذكر الرواد والزبائن بأن وقت اغلاق الحانة قد حان وعليهم أن يشرعوا حتى لا يختل النظام ، ومع ذلك لا حياة لمن تنادى • الثرثرة العقيمة مستمرة من خلال الكلمات المكررة والتأكيدات الفارغة المعادة ليجسد اليوت من خلالها مدى المهانة التى بلغتها المرأة فى هذه الطبقة المطحونة • فهى كيان لا وزن ولا قيمة له • كم مهمل تحت رحمة آية عوامل قد تطرأ عليه فى آية لحظة • انها نموذج حى للعقم الذى أصاب أرض الضياع كلها برغم أنها أنجبت خمسة أطفال ، لايمكن أن يرمزوا الى مستقبل مشرق وحياة متجددة فى حين أنهم قادمون من هذا الجدب والعقم والفقر والمرض والضياع • بدليل آنها اضطرت الى الاجهاض الذى

جنى على صحتها بعد أن أدركت أن انجاب الأطفال لايعنى العزوة والكثرة والخصوبة وانما يعنى مزيدا من الفقراء البائسين الضائعين • فهل يمكن أن يعنى الحب شيئا لامرأة مثل ليل لا تملك مجرد المقومات الأساسية لحياة انسانية عادية أو أقل من العادية ؟

***

٢٣ ـ فى البيتين الأخيرين يوحى الينا اليوت بأن الحب لابد أن يموت فى أرض الضياع ، سواء أكان بين ذراعى امرأة فقيرة بائسة مثل ليل أو فى قلب أميرة بائسة أيضا مثل أوفيليا ، ذلك أنهما تخضعان لنفس ظروف الضياع والاحباط بصرف النظر عن الاختلاف الشاسع فى المستويات الاجتماعية والاقتصادية • فقد أحبت أوفيليا هاملت من صميم قلبها فى مسرحية شكسبير الشهيرة ، ومع ذلك لم يلتفت اليها هاملت بل وداس على قلبها لانشغاله بمقتل أبيه على يدى عمه الذى تزوج من أمه ، وفى جو أسرى فاسد بهذا الشكل لا يمكن لحب أوفيليا أن يستمر كما توهمت • فالفساد لابد أن يصيب الحب بالعقم كما أصاب الجنون أوفيليا فى النهاية بعد أن ظلت تهيم حبا بوهم لا أساس له من الصحة • بل ان هاملت نفسه ظن أنها كانت تتجسس عليه لحساب عمه كما يفعل غيرها من رجال البلاط ونسائه • ولم تحتمل أوفيليا عذاب هذه المحنة طويلا فألقت بنفسها بين الأمواج الصاخبة لتبتلعها • وكان حبها لهاملت السبب الرئيسى الكامن وراء هذه النهاية المأسوية بعد أن ذهب بعقلها • وهذه تنويعة جديدة على مفهوم الحب فى أرض

الضياع ، بعد أن مررنا بحب الرغبة الجامحة وعشق النزوة العارمة عند ست الحسن والجمال وكليوباترة وديدو وبيانكا، ثم الحب الذى قتلته الظروف الاجتماعية البائسة وأحالته الى ضيق وضجر ويأس وفتور ممثلا فى شخصية ليل ، ثم الحب اليائس من طرف واحد فى أسرة نخر فيها سوس الخطيئة والجريمة فقوضها من أساسها ، فكان لابد أن تبلغ أوفيليا قاع الهاوية ، ولذلك فهى تثير عطفنا عليها وخوفنا من مصيرها وهى تنطق فى ذهول بهذين البيتين اللذين يختم بهما اليوت الحركة الثانية من قصيدته السيمفونية كلمسة أخيرة يريد بها أن يترك احساسا معينا داخل القارىء كى يعده نفسيا وفكريا لاستقبال الحركة التالية التى سيغوص فيها اليوت فى أعماق النفس البشرية حتى يبلغ الجانب المظلم منها ويعريه بمشرط الجراح بحثا عن حقيقة الداء الذى تسبب فى كل هذا الضياع ، ومستخدما أدواته المستحدثة فى عالم الشعر •

***

٢٤ ـ فى هذه الحركة نكتشف أن الداء الوبيل المتسبب فى كل هذا الضياع ليس سببه الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية للمجتمع الحديث فحسب، بل تفاعل هذه الظروف مع طبيعة النفس البشرية الأمارة بالسوء هو الذى أدى الى هذا الوباء المستشرى عبر العصور، وليس قاصرا على العصور الحديثة • لكن المأساة تكمن فى أن كل الانجازات العلمية والتكنولوجية المبهرة التى تحققت فى هذه العصور أغرت الانسان بوضعها فى خدمة شطحاته

الهمجيــة البربرية وان تسربلت بأردية الحضــارة المبهرة الخادعة ، والحروب العالمية أو المجازر الحديثة أكبر دليـل مادى على ذلك • ولذلك عم الضياع وساد كل البقاع فى هذا الزمن الغريب بعد أن كان قاصرا على جهــاد النفس بصفة شخصية فى الأزمنة الغابرة حين كان القــدر كامنــا داخـل الانسان ، أما الآن فقد أصبح القدر خارجه ومتجســدا فى أرض الضياع كلها •

من هنا اقتبس اليوت عنوان الحركة الثالثة من عظـة مشهورة لبوذا الذى ولد حوالى ٥٦٨ قبل الميــلاد فى بلاط أبيه الراجا الثرى القوى ، لكنه فى سن الثــلاثين هجر كل هذه الرفاهية : زوجتــه الجميلة ، وقصره الســاحر ، وكل الطموحات الأرضية ، والملذات الدنيوية ، الى حياة النســك والتقشف والزهد وجهاد النفس • وبعد ست ســنوات من ترويض النفس بل وتعذيبهــا اكتشــف أن حيــاة التأمل والانطلاق الروحى هى الحياة الكاملة بمعنى الكلمة • وظل طوال أربعين عاما أو يزيد معلما ومبشرا بتجربته الروحية المثيرة واستطاع بالفعل أن يضم الى مذهبه كثيرا من التلاميذ والأتباع حتى مات وهو يناهز الثمانين من عمــره • وفى الحقيقة فان مذهبه كان اصلاحا ثوريا للمذهب البراهمانى أكثر منه عقيدة جــديدة تمــاما • ويكمن جــوهره فى أن الوجود البشرى بطبيعته وجود بائس محكوم عليه بالموت منذ ميــلاده ، ولذلك فان الخير الحقيقى نابــع من النيرفانا أو اللا وجود الذى لا يمكن أن يصل الى درجته العليــا الا كل قادر على التفانى الكامل والاخلاص المطلق لتطبيق المبــادىء والمثل البوذية • ومن لا يستطيع هذا فانه لن يحصل عــلى التحرر الكامل وبلوغ النيرفانا ، وحتى لو مات فان روحه

التى لم تتطهر لن تنطلق الى الآفاق السرمدية بل ستظل سجينة أجساد أخرى طالما أنها لم تجد الارادة القادرة على اطلاقها من هذا السجن المادى • ولذلك فان تناسخ الأرواح من عناصر المذهب البوذى الذى انتشر منذ ذلك الحين حتى عصرنا هذا فى الهند ، والتبت، وسيلان، وبيرما ، وتايلاند، والصين ، واليابان •

وقد دارت عظة بوذا هذه حول النار المتأججة دوما داخل النفس البشرية والتى تدفعها دائما الى موارد التهلكة • ومن هنا أسمى اليوت الحركة الثالثة « العظة النارية » • فعندما أكد بوذا على حقيقة هذه النار التى تلتهم حواس الانسان وتحرق وجدانه وعقله وتكاد تقضى على كل شىء فى الوجود سأله أحد النساك من أتباعه وتلاميذه عن نوعية هذه النار وكنهها ، أعلن بوذا على الفور بأن البشر يحترقون بنيران الشهوة ، والغضب ، والجهل، والألم ، والبؤس ، والشقاء ، والحزن ، واليأس من لحظة الميلاد حتى ساعة الممات • كلها ألسنة من نار لا يملكون الفكاك من اسارها الا عن طريق واحد للنجاة بأرواحهم من هذه التهلكة • وهذا الطريق يتمثل فى اعلاء الارادة الانسانية وشحذها حتى تسيطر تماما على نزوات النفس البشرية وشطحاتها العفوية والغريزية العمياء • عندئذ يستطيع الانسان أن يتسامى بنفسه وبالتالى يرتفع بها فوق هذه الألسنة النارية فلا تحترق بها •

ولا يعنى الايحاء بعظة بوذا أن اليوت ترك أدواته الفنية كشاعر ولجأ الى الوعظ والارشاد المباشر ، بل سرعان ما يفتتح الحركة الثالثة بمقطع شعرى يتوازى ويتناقض مع

قصيدة الشاعر الانجليزى أدوند سبنسر (١٥٥٢ـ١٥٩٩) التى كتبها بصفتها « أغنيـة لحفل زفاف » فى عصر الملكة اليزابيث الذى يرى فيه اليوت تناقضا حادا مع مطالع القرن العشرين • نشأ سبنسر فى عصر يعشق الطبيعة ، ويحترم المرأة ، ويقدس المثل ، ويموت من أجل مبدأ اعتنقه أو كلمة شرف قالها • وهذه القصيدة التى نشرت عام ١٥٩٦ ، كتبها سبنسر للاحتفال بزواج ابنتى ايرل ورستر ، وحشدها بكل مناظر الطبيعة المبهجة وألوانها وأطيافها المبهرة السـارية بالبشر والتفاؤل فى نفس كل من يقرأها • فهى عبـارة عن لوحات متتابعة باللون والصوت والضوء والعطر حول ضفاف نهر التيمز المتدفق بأمواجه الفضية ، وازهاره المتراقصة ، ومروجه المتألقة ، وحورياته المتهادية على العشب النـاعم الناعس ، وأطيافه السارية بين الأشجار وحـول العشـاق تبارك حبهم بين ألوان الفضة والخضرة والزرقة السـاقطة من أضواء السماء ، والمشعة من وميض الأمواج ، وأكاليل الزهور والزنابق حول الجدائل الذهبية والأعناق المرمرية التى تداعب قطرات الندى المتألقة وهمسات النسيم العليل• والقصيدة مكونة من عشرة مقاطع زاخـرة بنفحـات هـذه الجنة الأرضية التى يمزجها الشاعر بروح انجلترا وشخصية ملكتهـا اليزابيث وشـخصيات أخـرى قادمة من الأسـاطير والأزمنة الغابرة كما يفعل اليـوت ، ثم ينهى سـبنسر كل مقطع من مقاطعها بهذا البيت :

« أيها التيمز العذب ، تمهل حتى أنهى موالى »

وهو البيت الذى اقتبسه اليـوت ليردده فى افتتاحيـة هذه الحركة على سبيل ايجاد النغمة المعارضة للصـور التى تتواتر لتجسد الجحيم الأرضى المعاصر والمناقض تماما لجنة

سبنسر • وهى الصور التى تبدأ بانهيار الخيمة على ضفة النهر ، وعبور الريح فوق الأرض القاتمة فى سكون مطبق، ورحيل الحوريات لاستحالة وجودهن فى آرض الضياع • وربما قصد اليوت ـ بالاضافة الى هـذا المعنى ـ حـوريات العصر الحديث اللاتى رحلن عن التيمز بعد انقضاء فصـل الصيف الذى آتاح لهن فرصة العشـق والاشـباع الجنسى فحسب ، وبمجرّد رحيل الصيف مات الحب ولم يعد لوجودهن على ضفاف التيمز أية ضرورة • أما حوريات سبنسر فكن جزءا لا يتجزأ من لوحة الطبيعة المبهرة الناعسة • ولذلك لم تعـد صـفحة النهـر تحمـل زجاجات فارغة ، آو آغلفـة الساندوتش ، أو مناديل الحرير ، آو علب الورق المقوى ، آو أعقاب السجائر أو غير ذلك من بقايا ليالى الصيف الصاخبة بالشهوة تحت الأشجار وعلى الأعشاب • ومع رحيل حوريات العصر الحديث ، رحل رفاقهن العاطلون بالوراثة والمتسكعون بحثا عن اللذة أينما كانت • رحلوا دون آن يتركوا عنوانا لأنهم لا يهتمون بمواصلة الغـرام مع من اتصـلوا بهن من الحوريات فى فصل الصيف • فأية حورية آو آنثى ـ بمعنى معاصر ـ يمكن أن تؤدى مهمة اروائهم جنسيا ، فالعـلاقة لا تتعدى لحظة الشبق ، ثم يذهب كل منهم الى حال سبيله •

ثم يحـكى تايريزياس كيف جلس عـلى ضفاف بحيرة ليمان وبكى ، ولا يجد من يحكى له محنته سوى نهر التيمز الذى يرجوه ملحا أن يتمهل فهو لا يرفع عقيرته ولا يطيل ، فالتيمز هو الصدر الحنون المتبقى له واذا لم يتمهل فسيموت تايريزياس صريع الوحدة والعزلة • وقد يظن البعض آن تايريزياس جلس على ضفاف بحيرة ليمان بسويسرا ، لكن هذا الاسم اشتق أصـلا من اسم البحيرة القريبـة من حصن

بابل حيث تم سبى اليهود وسجنهم فى أعقاب هروبهم من أورشليم كما ورد فى الحركة الأولى من خلال سفر حزقيال النبى المدون فى التوراة • وهكذا يعود اليوت الى نغماته الأساسية ليردد أصداءها فى الحركات الأخرى حتى تكتسب القصيدة نسيجا سيمفونيا مركبا •

هناك عند بحيرة ليمان بجوار حصن بابل جلس تايريزياس وبكى على الخطايا البشعة التى ارتكبها اليهود ، والتى أغضبت الله فتعرضوا لانتقامه الجبار • فلم يكن لعبيد الشهوات والملذات والنزوات أن يهربوا من دفع ثمن خطيئتهم بعد أن تركوا لأنفسهم العنان ، ولم يمارسوا فضائل ضبط النفس واعلائها • ومن لا يحافظ على صفاء روحه لا يحق له أن يعض بنان الندم •

ولم يكن بكاء تايريزياس على السبى البابلى لليهود بقدر ما كان على المجتمع المعاصر الذى سار على نهج اليهود فى عبادة الشهوات والملذات والنزوات • وهذه القمامة التى عكرت صفحة التيمز فى فصل الصيف لم تكن سوى تجسيد للتعكير الذى أصاب أرواح الذين لهثوا على ضفافه خلف نزواتهم وملذاتهم ، وهى نفس الصفحة التى شهدت حوريات سبنسر وأطيافها الصافية النقية الطاهرة البريئة • ولذلك كان من الطبيعى وتايريزياس يتابع صفحة التيمز أن يشعر فى ظهره بلفحة برد ، وتصطك أذناه بخشخشة عظام تحركها أقدام الجرذان المتسللة بين فجوات الزرع ببطونها المخاطية على الضفة ، وهو يلقى بشصه فى القناة الآسنة • فالضياع هنا هو ضياع البراءة والطهارة والنقاء وبالتالى فقد تلوثت كل الأشياء • وتقول جيسى ل • ويستون فى كتابها « من الطقس الى الحكاية » التى أوحى الى اليوت

بكثير من صور القصيدة ورموزها ان بعض الفتيات الجميلات البريئات فى أسطورة « الملك الصياد » كن يتزددن على المعبد المجاور لقصر الملك ، وذات مرة لمحهن بعض رجال الحاشية فلم يتورعوا عن اغتصابهن بل واغتصاب الأوانى الذهبية التى كانت معهن • ومنذ تلك اللحظة التى انتهكت فيها البراءة والطهر ، واغتصبت فيها الأوانى الذهبية المقدسة حلت اللعنة على المملكة كلها وأصابها العقم والجفاف والموات والضياع •

لكن المأساة فى أرض الضياع الحديثة تبدو أبشع اذ أن الفتيات يرحبن بالاغتصاب ويسعين اليه • فلم نعد نعرف من الغاصب ومن المغتصب • فنشوة الحب وأطيافه الساحرة الجميلة استحالت الى مجرد أجساد بيضاء عارية على الأرض الرطبة الواطئة ، وهذه الأجساد بدورها ليست سوى هياكل لحمية أحاطت بعظام يابسة لا تحمل معها أية ذكريات انسانية عظيمة ، ولا تترك للانسانية مثلا يقتدى به • ذلك أن مصيرها كله يكمن فى حجرة مهجورة ، متربة ، ضيقة ، واطئة كالقبر حيث تنعدم الحركة والصوت الا عندما تصطك أقدام الجرذان بالعظام المتناثرة من عام لآخر • ولعل اليوت استخدم هنا ما يعرف فى المونتاج أو تركيب الفيلم بالمزج ، أى مزج صوت بصورة للايحاء بالاتصال المعنوى بينهما وفى الوقت نفسه ابراز عامل مرور الوقت • وهذا هو ما اتبعه فى ربط صورة الأجساد البيضاء العارية على الأرض الرطبة الواطئة بصورة العظام المتناثرة فى الغرفة المهجورة الواطئة • أما عن اللقطة التى أدخلها اليوت بين جلوس تايريزياس لصيد السمك خلف مستودع الغاز وصورة الأجساد العارية ، وهى اللقطة التىتصور تأملاته وخواطره

الحزينة حول حطام سفينة أخيه الملك وموت أبيه الملك أيضا من قبله ، هذه اللقطة لم نستطع تفسير رموزها التى يوحى بها موت الملك الأب وسفينة الأخ الملك التى تحطمت سوى أن المأساة وقعت فى معركة حربية ، وربما كانت هذه الموقعة احدى المواقع البحرية التى دارت رحاها بين القرطاجيين والرومان • ومع ذلك فنحن نشعر أنها لقطة متناغمة تماما مع الصور السابقة التابعة لها فى سياق اللوحات المتتالية •

***

٢٥ ـ يبدو هنا تأثر اليوت بالشعر الميتافيزيقى الذى أرسى تقاليده الشاعر الانجليزى جون دن (١٥٧٢ ـ ١٦٣١) ويعتبر اليوت من كبار النقاد الذين أعادوا اكتشاف شعراء هذه المدرسة فى مقالاتهم ودراساتهم النقدية مثل دراسته « اكليل من الزهور لجون دن » عام ١٩٣١ • فى هذه الأبيات يقدم اليوت نغمة معارضة لتلك التى وردت من قبل فى قصيدة للشاعر الميتافيزيقى الكبير أندرو مارفل (١٦٢١ ـ ١٦٧٨) بعنوان « الى سيدته الخجولة » التى هجر فيها لغة الشعر التقليدى الطنانة الزاخرة بالمبالغة والفقيرة فى البلاغة ، الى اللغة البسيطة السلسلة المشحونة بالمعانى والايحاءات واللمحات التى تحطم حدود الألفاظ وقيودها وتخلق عالما وجدانيا فكريا أبعد وأشمل من المعنى الحرفى للكلمات • فى هذه القصيدة يدعو الشاعر حبيبته للتوغل فى جنة الحب ونعيمه طالما أن الوقت لم يفت ، والزمان لايزال ملكهما • وهى النغمة التى ترددت قبل ذلك فى احدى

قصائد الناقد والشاعر اللاتينى هوراس المتوفى عام ٦٥ قبل الميلاد بعنوان « رحلة العمر » • يقول مارفل :

« فلنحشد كل قوانا فى داخلنا وكل
العذوبة التى ينطوى عليها فى كرة واحدة
ولنمزق ثياب المتعة فى صراع لا يهدأ
عبر بوابات الحياة الحديدية
فان كنا لا نستطيع ايقاف دورة الشمس
ففى امكاننا الدوران مثلها »

وفى هذه القصيدة اشارة الى المعجزة التى ذكرت فى التوراة فى سفر أشعيا عندما نادى على الشمس كى تقف فى مكانها حتى ينتهى بنو اسرائيل من القضاء على أعدائهم الكنعانيين قبل حلول الظلام ، وذلك فى المعركة التى دارت رحاها بينهم وانتهت فعلا بانكسار الكنعانيين ، لكن بعض احالات مارفل الى التراث الكلاسيكى والتوراتى والأسطورى كان يشوبها الغموض الشديد مثلما نجد أحيانا فى احالات اليوت واشاراته ، أى أن تأثره بالشعر الميتافيزيقى بلغ حد اتباع نفس منهجهم الاشارى • لكن ما يعنينا هنا أساسا تلك النغمة المعارضة لنغمة مارفل والتى أوردها اليوت فى ضجة الأبواق والسيارات التى ستقل سوينى الى مسز بورتر فى الربيع الذى يفترض فيه أنه فصل الدفء والهدوء والجمال والنسيم العليل وتغريد الطيور •

لم يعد الربيع كما كان أيام مارفل حين ذهب فيردناند الى محبوبته ميراندا وفى آذانه تتردد الأغانى العذبة والأصوات الملائكية للأطفال الذين يباركون حبهما • أما

سوينى فقد ركب سيارة امتزج ضجيجها ودخانها بالسيارات المحيطة بها فى طريقه الى مستر بورتر التى سطع البدر على محياها هى وابنتها، وهما تغسلان أقدامهما فى مياه الصودا، مما يدل على أنهما شربتا خمرا بلا صودا استعدادا للحظة الوصال ، لا فرق بين الأم وابنتها • فالخمر بلا صودا تدير الرءوس بسرعة وبالتالى يمكنهما الهروب من ثقل اللحظة المفروض فيها أن تكون لحظة النشوة الحقيقية • ولذلك ادخرا ماء الصودا لغسل الأقدام امعانا فى الاستغراق فى العبث وضياع المعنى •

بين هذا المشهد الزاخر بالضجيج والزحام والاختناق والضيق ، وبين مشهد البدر الساطع وأصوات الأطفال تنشد فى أرجاء قبة السماء ، يبدو التعارض واضحا بين ما هو كائن وما يجب أن يكون • لكن نغمة الشر والقهر والبطش والاغتصاب داخل النفس البشرية تعلو وتسود فى نهاية المقطع عندما تعود أصداء اغتصاب تريوس الملك الهمجى لأخت زوجته فيلوميل ، والتى ترددت من قبل فى الحركة السابقة مما يؤكد البناء السيمفونى العضوى للقصيدة القائمة على ألحان متعارضة ومتوازية ومتداخلة فى نسيج معقد لم يشهده الشعر الانجليزى من قبل •

***

٢٦ ـ فى هذا يبدو وعى اليوت باللون والضوء كما لو كان كاتبا للسيناريو السينمائى ، يحدد فيه فى أى ساعة من ساعات اليوم التقط المشهد • ففى آخر مشهد فى الحركة الأولى يصف لندن بقوله :

« يا مدينة الوهم

تحت الضباب الداكن فجر شتاء »

وفى هذا المشهد يصفها ظهرا فيقول :

« يا مدينة الوهم

تحت الضباب الداكن ظهر يوم شتوى »

مما يجعل المشهد كله يكتسب الألوان والأضواء والظلال الموحية بدلالاته دون أن يحددها الشاعر بأسلوب تقريرى مباشر • وهكذا يواصل الربط العضوى بين حركات قصيدته فيذكر تايريزياس السيد ايوجنيدس تاجر أزمير ، وهو التاجر الأعور الذى رآه تايريزياس من قبل فى الحركة الأولى عندما أظهرت له مدام سوزوستريس ورقته • اننا نراه معه الآن بلحيته النابتة دليل أهميته البالغة المتمثلة فى ضيق وقته ، وانشغاله بالصفقات الكبيرة • جاء الى لندن ليروج للزبيب الذى اشتهرت به أزمير بعد أن أنهى كل اجراءات تخليص البضاعة من بولبسة شحن وخطاب ضمان وخلافه • وهكذا أدخل اليوت فى الشعر ألفاظا لم تستخدم من قبل ، ومع ذلك فان وجودها الفعال فى السياق جعل منها ألفاظا شعرية ، ذلك أن اليوت يؤمن بأنه لا توجد ألفاظ شعرية أو ألفاظ غير ذلك ، وانما هناك ألفاظ مستخدمة داخل نطاق الشعر وألفاظ غير مستخدمة خارجه •

هذا التاجر الأعور الذى لا يرى الحياة سوى بعين واحدة : عين المكاسب المادية والصفقات التجارية ، يعيش بدوره حياة ضائعة بل وشاذة • فقد دعا تايريزياس بفرنسيته ذات اللكنة الديموطيقية ، أى أنه يجيد عدة لغات

أجنبية وان كان لا يجيد نطقها السليم لدرجة أن فرنسيته تبدو وكأنها امتزجت باللغة المصرية الديموطيقية القديمة، ذلك أن هدفه الأساسى ليس اجادة اللغات بقدر ما يهمه التعبير بها فى حدود عقد صفقاته وترويج بضاعته ، وأيضا فى دعوة تايريزياس لتناول طعام الغداء فى فندق كانون ستريت ثم قضاء عطلة نهاية الأسبوع معه فى المتروبول الذى يحتمل أن يكون أحد فنادق لندن كما يحتمل أن يكون أحد أحيائها المتطرفة ، لكن فى كلتا الحالتين فان العلاقة بينهما تبدو علاقة شاذة غير سوية ، اذ كيف لرجلين أن يقضيا عطلة نهاية الأسبوع سويا ، خاصة وأننا سنعرف فى المشهد التالى مباشرة أن تايريزياس يتراوح جسده الهرم بين الرجولة والأنوثة ويتميز صدره بثديين أنثويين مجعدين ، مما يدل على أن الحدود بين الجنسين فى أرض الضياع قد ضاعت أيضا ولم يعد هناك معيار واحد أو قيمة يمكن التعامل أو حتى التفكير على أساسها •

***

٢٧ ـ فى هذا المشهد ينتقل اليوت من ظهر اليوم الشتوى الى ساعة الغسق ، من التاجر الأعور الى هذه الفتاة التى تعمل على الآلة الكاتبة وتعيش حياة منعزلة كئيبة خاوية ضائعة بلا عاطفة حقيقية ، وكأنها توحدت مع الآلة التى تعمل عليها فى رتابة قاتلة حتى أصبحت جزءا منها ، أو كأنها سيارة أجرة متوقفة فى حين لا يزال محركها يخفق فى انتظار زبون ، بعد أن رفعت عينيها وظهرها من على مكتبها لتتمهل وتتوقف للراحة ساعة الغسق • كذلك كانت

الفتاة أو الآلة البشرية فى انتظار زبون هى الأخرى عند عودتها ، وان تظاهر هذا الزبون بأنه عاشق لا يشق له غبار •

فى الزمن القديم كانت ساعة الغسق هى ساعة عودة الملاح من البحر الى البيت والحنين يقتله الى حبيبته أو زوجته وأطفاله • كانت الساعة الدافئة الفوارة بأروع المشاعر الانسانية ، ساعة التئام الشمل ، ولقاء الأحباء ، وانحسار القلق بعد طول الانتظار والشوق القاتل والتوجس ، ساعة ترك البحر بمخاطره وأمواجه الصاخبة وعواصفه العاتية الى الأرض الأم حيث الأمن والأسرة والفراش والأحضان والاحلام السعيدة والوجبات الساخنة •

فلنر ماذا يحدث ساعة الغسق فى هذه الأيام • تترك الفتاة آلتها الكاتبة وساعة المساء تسعى بها الى البيت لتزيل بقايا افطارها ، وتشعل موقدها لتسخن طعامها الذى أخرجته من علبه المحفوظة أو المحنط فيها بمعنى أصح ، مثل وجودها الذى أصبح محنطا سواء بين دقات الآلة الكاتبة أو فى شقتها ساعة الغسق ، وكومت على الكنبة التى تستخدمها فراشا فى ليلها الوحيد البارد، جواربها وشباشبها ومشداتها وقمصانها الداخلية الشفافة • وبمجرد أن انتهت الفتاة من طعامها جلست بين الضجر والانهاك فى انتظار عشيقها ، والغريب أن تايريزياس يقول انه انتظر أيضا مثل هذه اللحظة وكأنه يؤكد ما جرى له من قبل عندما دعاه التاجر الأعور لقضاء عطلة نهاية الأسبوع معه فى المتروبول •

جاء الشاب بوجهه العقيقى ذى الحملقة الجريئة وربما الصفيقة والوقحة ، ومخايل الثقة والاعتزاز بالنفس بل والعنجهية تنضح من محياه وحركاته برغم أنه مجرد كاتب

صغير عند سمسار منازل ولا يملك من الحياة شروى نقير • ففى أرض الضياع لا يعرف المرء قدر نفسه • فثقة هـذا الصعلوك فى نفسه لا تقل عن ثقة مليونير فى قدراته المالية والشرائية ، ولذلك كان ينظر الى ما يفعله من وجهـة نظره الضيقة الشخصية البحتة ، ولابد أن يستخسنه فى النهـاية حتى لو استهجنه الآخـرون • كان يظن أن وقت العشـق والوصال قد حان لمجرد أن الفتاة انتهت من وجبتها واستلقت صريعة الضجر والانهاك • لم يعبأ اطلاقا بما يدور فى داخلها من احباطات بل شرع فى مداعباته ظنا منـه أنها لن تجـد نشوة مثل تلك التى ستنهل منهـا بين أحضـانه • وسرعان ما وجد أن ظنونه كلها فى محلها ، لاعتقاده أن مجرد غياب الصد يعنى الرغبة برغم أن الفتـاة لم تبـد منها أية بادرة للرغبة • كان الضجر من كل شيء يكاد يقتلهـا ، ومع ذلك سعد باستسلامها له اذ يبدو أن اشباع رغبته هو كل ما يريده منها • وبالفعل يقوم بغزوها كقائد فاتح منتصر يرغب فى استكشاف الأرض التى احتلها ووضع يده عليهـا ، ومنعه شعور الفاتح الغـازى من البحث عن دلالات الاسـتجابة له والترحيب به •

***

٢٨ ـ هنا نسمع صوت تايريزياس الذى لا نعرف عـلى وجه التحديد اذا كان رجلا أو امرأة وهو يقول انه قاسى من نفس التجربة التى مرت بها الفتاة ، مما يوحى بأن هـذا الشاب شاذ أيضا • لكن سرعان ما يترك اليوت هـذه اللمحة لنرى تايريزياس جالسا أسفل أسـوار طيبة الاغريقيـة ،

ومتجولا بين الموتى فى أسفل الأعماق • وهذا هو الدور الذى قام به طـوال القصيدة ، اذ أن أسـفل الأعماق رمز لأرض الضياع ، والموتى هم سكانها وان تظاهروا بالحياة مثل تلك الفتـــاة وذلك الشـــاب • كذلك من الطبيعى أن يجـلس تايريزياس أسفل أسوار طيبة وهو الاغريقى الأصـل كى يربطه اليوت بلمسة واقعية تضاف الى الرموز والصـور والمعادلات الموضوعية التى تزخر بها القصيدة ، مما يدل على أن أى مذهب أدبى أو فنى يمكن أن يستخدمه الفنان بلا حرج طالما أنه فى النهاية يخدم هدفه من العمل الفنى •



٢٩ ـ ظن الشاب أنه خرج منتصرا من معركته الغرامية، وبوحى من الانتفاخ بذاته المتضخمة بلا سبب تفضل عليها بقبلة شـامخة أخيرة حتى يثلج صـدرها بلمسـة أخيرة من سحره ! وبعد تفريغ شحنة الشهوة من عروقه التى خمدت ، كان لابد أن يتركها ، فلم يعد هناك ما يعمل أو يقال ، اذ أن علاقته بها مرتهنة بلحظات الشبق العابر ، وبمجرد انتهاء هذه اللحظات تلمس طريقه الى الخارج حيث وجد السلم معتما • ولا شك أن الظلام هنا يضفى على الصورة الكثير من الايحاءات والدلالات دون أن يصرح بها الشاعر • فقد تحول الجنس الى مجرد تفريغ لافرازات الجسد التى يمكن أن تبهظ كاهله ، مثلها فى ذلك مثـل آية افرازات أخـرى ، وذلك فى لحظات تهبط عن مستوى العلاقات الحيوانية ، اذ أن الجنس عنـد الحيوان يهدف الى التناسل والحفاظ على النوع وليس لمجرد الاسـتمتاع بالتخلص من عبء الافرازات المكبـوتة • أما

الجنس فى أرض الضياع ففقد قدرته كطاقة خلاقة منحها الله للانسان كى تستمر بها الحياة وتتجدد ، ومن ثم فقدت الحياة قدرتها على التجدد •

***

٣٠ ـ قرأنا فى الأعمال الأدبية التى أنتجتها العصور الذهبية للحب عن لوعة الفراق بين العشاق ، وحرقة الوداع بين الفتاة ورجلها ، وهما يشعران بأنهما كيان واحد يوشك أن ينشطر الى نصفين ، فلا يستطيع أحدهما أن يتصور حياته بعيدا عن الآخر لأن حياتهما لا تكتمل الا باتحادهما معا • أما فى أرض الضياع فنرى الفتاة تستدير وتنظر الى نفسها فى المرآة لتصلح ما أفسدته يدى عشيقها الذى رحل دون أن تشعر بأن شيئا قد نقص أو ضاع منها • بل انها لا تكتم سعادتها برحيله وبانتهاءالأمر كله كما لو كان كابوسا انزاح من على كتفيها • أصبحت السعادة فى الفراق وليس فى اللقاء ، وهى تعتبر الموضوع كله حماقة سخيفة لا أكثر ولا أقل • ولكى تهرب من وطأة احساسها بالحماقة التى ارتكبتها أو تركته يرتكبها معها ، فانها تذرع غرفتها بمفردها جيئة وذهابا كسجين فقد الأمل فى الحرية ، وتشغل نفسها بتصفيف شعرها دون أى حماس ، حتى لجمالها الذى يعد تاج المرأة ، ثم تدير اسطوانة فى الجراموفون حتى تملأ رأسها المملوء بالضجر واليأس والانهاك بموسيقى يمكن أن تخلق لها عالما وهميا يمكن أن تهرب اليه من وطأة كابوس حياتها ولو لفترة وجيزة • لم تعد الفتاة تستريح للتعامل الا مع الآلة ، فى عملها الآلة الكاتبة وفى شقتها الجراموفون ،

أما مع البشر فلم تعد هنــاك جســور ممتــدة ، ناهيك عن العلاقات الحميمة •

ومن الواضح أن اليوت استوحى الأبيــات الأخيرة من رواية أوليفر جولد سميث « قسيس ويكفيلد » التى كتبهــا عام ١٧٦٦ ، وضمنها أجمل أشعاره الغنائية مثل القصيدة التى اقتبس منهــا اليــوت هــذه الأبيات مع تحديث بعض المفردات ، وفى الــوقت نفســه تلاشت روح الدعابة التى نلمسها عند جولد سميث لتحل محلها روح السخرية المريرة التى تغلف معظم أبيات « أرض الضياع » • ومع ذلك كان المفهوم الدينى عند جولد سميث يؤكد أن « أجرة الخطيئــة موت » ، أما اليوت فيوحى لنا بأن مفهوم المــوت قد اختلف أيضا فى أرض الضــياع ، اذ أن فتــاته لم تعــاقب بالموت نتيجة للخطيئة التى ارتكبتها مع الشاب بل يصف لنا حركاتها وايماءاتها لحظة بلحظة بمجرد رحيل عشيقها ، كما لو كانت كيانا آليا فقد حيــاته الذاتية تماما ، مثلهــا فى ذلك مثــل الجراموفون الذى يصدح بالموســيقى دون أن يســمعها أو يتذوقها • ولو عاش اليوت الى الثمانينيات من هــذا القرن لسمع بقصة الفتاة التى انتحرت بعد أن تركت خطابا موجها لجهاز التليفزيون الذى قضت معه معظم حياتها فى شــقتها بمفردها ، تحكى فيه للتليفزيون عن عوامل الوحدة والعزلة والقلق والضجر واليأس التى دفعتها الى التخلص من حياتها، وهى تتأسف لجهاز التليفزيون لأنه لن يجد بعدها من يقــوم بتسليته وربما انتحر يأسا وكمدا عليها أو هربا من وحدته وضياعه هو الآخر • فلا شك أن صور الضياع التى رصدها اليوت عام ١٩٢٢ عندما كتب « أرض الضياع » قد تكاثفت وتضاعفت لأن خطوات البشرية فى طريق الضياع المرعب قد

اتسعت وضاعفت من سرعتها أضعافا مضاعفة • ومع ذلك فقد نجح اليوت فى وضع يده على أس الفساد ومنبع العفن فى هذه الحضارة المادية ، وجسدهما فى قصيدته التى لا يمكن أن تبلى مع الزمن •

***

٣١ ـ لعل وعى اليوت بأصـول السـيناريو السينمائى يبدو واضحا فى هذا المشهد • ذلك آن كتـاب السـيناريو ينصحون دائما بتتابع المشاهد بين الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة للهواء الطلق حتى لا يشعر المتفرج بالاختناق اذا ما حصرته المشاهد المتتابعة آطول من اللازم فى أماكن مغلقة مثل المشهد السابق فى مكتب الفتاة ثم فى شقتها •

ولذلك سرعان ما ينتقل بنا اليـوت الى الموسـيقى التى تزحف فوق صفحة المياه حـول تايريزياس فى جلسـته فى الهواء الطلق حيث يمتزج خرير المياه بأنين الماندولين العذب الصادر من حانة عامة فى شارع التيمز السفلى حيث يستجم صيادو السمك وقت الظهيرة •

ويشكل نهر التيمز رمزا رئيسيا فى القصيدة ، وغالبا ما يقصد به الحياة بكل أمواجها المتلاطمة وصراعاتها التى لا تهدأ ، فى حين تمثل الأسماك البشر الرازحين تحت وطأة هذه الأمواج لا يعرفون لأنفسهم مستقرا • ويوحى اليوت من طرف خفى الى أن الحياة الروحية لا تزال المرفأ الوحيد الذى يمكن أن تستريح عنده النفوس المتعبة والمنهكة والضالة ، ومن هنا كانت صورة كنيسة الشهيد ماجنوس التى تنطوى

على روعة لا توصف من صور أيونية بيضاء وذهبية • ومن المعروف أن القديس ماجنوس كان من أوائل الرهبان الذين بشروا بالانجيل فى الجزر البريطانية حتى استشهاده عام ٧٥٠ ، أى انه كان من صائدى البشر لحظيرة الايمان • ومن هنا كان الربط الرمزى بين انعقاد الصلاة فى الكنيسة واجتماع صيادى السمك فى الحانة ، وهو مفهوم شائع فى المسيحية • ففى الاصحاح الرابع من انجيل متى يبرز هذا المفهوم لأول مرة :

« واذ كان يسوع ماشيا عند بحر الجليل أبصر أخوين سمعان الذى يقال له بطرس واندراوس أخاه يلقيان شبكة فى البحر فانهما كانا صيادين • فقال لهما هلم ورائى فأجعلكما صيادى الناس » •

كذلك ورد فى بعض المخطوطات الأثرية التى أرخت لبوذا وعظاته وتعاليمه انه كان يطلق عليه أحيانا لقب « صائد السمك » لأنه كان يصطاد الأسماك البشرية من « محيط سمسرة » أو « محيط الخطيئة » كى يخرجها الى نور المعرفة الحقيقية • كذلك هناك مخطوط آخر بالمتحف البريطانى بلندن يدور حول معتقدات أهل بابل ، ويؤكد نصه الأثرى على أن اله البابليين أوانيس كان صيادا للسمك •

***

٣٢ ــ هذه الصور الأيونية نسبة الى أيونيا ، تلك المنطقة القديمة فى آسيا التى احتلها الاغريق الذين جاءوا من الفرع الأيونى فى الجنس الهيلينى • وكذلك أطلق اسم

أيونيا على المستعمرات الاغريقية فى آسيا الصغرى • وقد اشتهر المعمار الأيونى بالرقة والرشاقة ، وتميزت أعمدته بالنعومة والانسيابية ، والزخارف الحلزونية المنقوشة أعلاها ، والتى توحى بالانطلاق الروحى وذلك على النقيض من فنون المعمار الاغريقى الأخرى مثل الفن الدورى والكورونثى التى اشتهرت بضخامة الكتلة التى توحى بثقل المادة •

***

٣٢ ـ وطالما أن اليوت افتتح هذه التنويعة بنهر التيمز كنغمة أساسية ، فمن الطبيعى أن يستغل كل امكانات النغمة وطاقاتها الى أن يستهلكها وتنتهى نهايتها الطبيعية • فحوريات التيمز اللاتى رحلن فى مطلع هذه الحركة يعدن ليرددن معا هذه الأغنية ، ولا نعرف اذا كن حوريات سبنسر فى عصر الحب الذهبى أو حوريات اليوت فى عصر الضياع ، اذ أن تايريزياس يمزج بين تلوث البيئة ممثلا فى الزيت والقار اللذين ينضح بهما النهر ، وبين السفن الشراعية التى تشق المياه بألواحها المنسابة هابطة الى مرسى جرينتش عبر جزيرة الكلاب ، ثم يختمها بالايقاعات الموسيقية التى تتردد بين مقاطع الأغنية الزاخرة بالصور والرموز والايقاعات التى تجسد حيرة الحوريات اللاتى سعدن بالحب والصفاء والطهر والنقاء فى الماضى ، لكن الحاضر أفقدهن كل شىء ، الحاضر الذى لا يعنى سوى العرق والزيت والقار وترك النفس لهبات الريح تفعل بها ما تشاء ، والى حيث ألقت • وتحاول السفائن أن تغسل ألواحها المنسابة فى المياه على

سبيل التطهر ، لكن بلا جدوى فقد تلوثت المياه بالعرق والزيت والقار ، ذلك أن تلوث البيئة كان ايذانا بتلوث النفس الانسانية فى عصر الضياع • ولهذا لم تتوقف السفن عند جزيرة الكلاب ، هذه الحيوانات التى لا تعرف فى حياتها سوى الاخلاص والوفاء والتضحية حتى النفس الأخير ، وذلك كترديد للنغمة التى وردت من قبل فى نهاية الحركة الأولى عندما طلب ستيتسون من تايريزياس أن يبعد الكلب عن مكان دفن الجثمان ، فهو صديق البشر وسيظل ينبش بأظافره حتى يخرجه •

***

٣٤ ـ يواصل نهر التيمز جريانه لكنه يتوغل هذه المرة فى عصر الملكة اليزابيث الأولى فنراها تغادر قصرها الواقع على الضفة اليمنى لنهر التيمز لركوب السفينة الملكية مع ايرل أوف ليستر (١٥٣٢ ـ ١٥٨٨)الذى كانت لها معه قصة غرام مشتعلة سجلتها صفحات التاريخ ، واختاره اليوت بالذات كى يجسد بالصور والرموز التناقض بين المظهر البراق المبهر المتألق والجوهر المظلم الزاخر بالمؤامرات والدسائس والجرائم ، حتى يؤكد لنا أن أرض الضياع ليست مرتهنة بالعصر الحديث فحسب ، بل هى امتداد فى الزمن أيضا لوجودها جغرافيا داخل النفس البشرية منذ أن وجدت على الأرض ، وعلى الانسان أن يجاهد بروحه ووجدانه وارادته حتى يجبرها على الانحسار بقدر امكانه • ومن هنا كان التشابك والتداخل والتركيب والتعقيد الذى نهضت عليه القصيدة كلها ، ذلك أن أرض الضياع تمتد فى الزمان

كما تمتد فى المكان وعلى مستويات وأبعاد وأعماق وآفاق يصعب حصرها بسهولة ٠

يتجلى المظهر البراق المبهر المتألق فى السفينة التى بزغت مؤخرتها كمحارة متألقة بطلاء أحمر وذهبى ، فى حين تداعب الأمواج المتراقصة فى رشاقة الضفتين ، والريح الجنوبية الغربية صفحة المياه التى تردد جلجلة لأجراس داخل أبراج بيضاء تمثل الايمان والصفاء والانطلاق الروحى من خلال الأغنية التى ترددها حوريات التيمز ٠ أما عن الجوهر المظلم الزاخر بالمؤامرات والدسائس والجرائم فيتجسد فى الخلفية التاريخية لكل من اليزابيث وليستر ٠ فالاسم الأصلى لليستر هو روبرت دادلى الذى سبق أن حكم عليه بالاعدام نتيجة لاشتراكه فى مؤامرات البلاط ، لكن اليزابيث أصدرت أمرا بالعفو الشامل عنه ، بل وعينته رئيسا لفرسان الملكة ، ومشرفا على المجلس الملكى الخاص والذى يتألف من بعض الوزراء ومن تختاره الملكة ، وهو مجلس له مخصصات ملكية تستقطع من خزانة الدولة ، وأيضا عينته الرئيس الأعلى لجامعة كمبردج ثم منحته لقب البارون، وبعد ذلك لقب ايرل أوف ليستر عام ١٥٦٤ ٠وفى عام ١٥٥٠ تزوج من ايمى ابنة سيرجون روبسارت ، والتى وجدت ميتة عام ١٥٦٠ فى بيت أحد أصدقاء زوجها ، وأعلن على الناس أنها ماتت منتحرة ، لكن الاعتقاد السائد كان يؤكد أن دادلى نفسه ـ ان لم تكن اليزابيث مشتركة معه أيضا ـ قد قتلها ، خاصة وأن الملفات المحفوظة فى دار سيما نكاس تؤكد أنه كانت هناك مؤامرة لقتلها بالسم ٠

وعلى الرغم من شعور الكراهية الذى ساد بين الناس ضد ليستر ، فان الملكة اليزابيث واصلت تأييدها له ، بل

واعجابها وغرامها به ، بل كانت تعلم أيضا بأمر زواجه السرى عام ١٥٧٣ من ليدى شيفيلد • وفى عام ١٥٦٣ رشحته زوجا لمارى ملكة الاسكتلنديين التى ذبحتها الملكة اليزابيث بعد ذلك بنفسها فى برج لندن • وفى عام ١٥٧٥ شهدت قلعة كنيلورث التي يملكها قصة غرام ملتهب بينهما ، كان على كل لسان • وفى عام ١٥٧٨ مارس تعدد الزوجات عندما تزوج من آرملة وولتر ايرل آوف اسكس ، وهو الزواج الذى جرح مشاعر اليزابيث لكنها سرعان ما عادت الى أحضان عشيقها • فقد كان عبقريا فى شئون الغرام والتلاعب بقلوب النساء مهما علا شأنهن ، أما فى الأمور العسكرية التى يتوقف عليها مصير المملكة فكان فاشلا خائبا ، ففى عام ١٥٨٥ أمر بارسال الحملة العسكرية الى البلاد الواطئة التى فشلت وقتل فيها الشاعر الانجليزى الكبير سير فيليب سيدنى الذى كان ابن أخيه • وفى عام ١٥٨٧ ظهرت خيبته العسكرية فى نفس الموقع فاضطرت اليزابيث الىاستدعائه • وفى عام ١٥٨٨ عين قائدا للقوات التى تجمعت عند ميناء تلبرى لصد هجوم الأسطول الاسبانى الشهير باسم الأرمادا ، لكنه مات فجأة فى ٤ سبتمبر من نفس العام بالسم ، وقيل أن زوجته كانت المقصودة بهذا السم •

من هذه الخلفية التاريخية لابد آن نتوقع نوعية المشاهد التى ستتتابع بعد ذلك فى القصيدة ، ونوعية القصص التى ستحكيها حوريات التيمز الثلاث فى العصر الحديث خاصة بعد أن فقدن كل شيء سواء على صفحته فى قارب أو على ضفافه بعد أن ذهب عصر الشاعر سبنسر منذ ما يقرب من أربعة قرون • وبذلك تتردد النغمة التى علت فى افتتاحية

هذه الحركة مرة أخرى ، وتضع اللمسات النهائية لها • أى أنها انتهت بنفس النغمة التى بدأت بها حتى يوحى اليوت بالحلقة المفرغة المرعبة التى تدور داخلها أرض الضياع •

تبدأ الحورية الأولى قصتها بوصف الجو الـكئيب الذى عاشت فيه سواء فى هايبرى أو ريتشموند آوكيو • فالتراب يغطى كل الأشياء : الترام والأشجار • ولدت وعاشت سنى براءتها فى هايبرى ، والتى فقدتهـا فى ريتشموند وكيـو عندما مرت بتجربة الاغتصاب ، شـأنها فى ذلك شـأن كل حوريات التيمز فى العصر الحديث • ثم تحكى لنا فى صورة مقززة حيوانية كيف رفعت ركبتيهـا وهى منبطحة أرضـا داخل قارب ضيق • هذا هو كل ما تبقى من الحب الذى كان عبر العصور القوة الخلاقة المجددة للحياة ، وهو النغمة التى ترددت أصداؤها من قبل بين السكرتيرة وكاتب السمسار ، والتى أكدت أن الحب فى أرض الضياع لم يعـد له وجود خارج حدود لحظة الاتصال الجنسى •

أما الحورية الثانية فقد انفصـل جسـدها أو قدماها بمعنى أصح عن قلبها ، فلم تعـد تسـمح لنفسـها أن تشعر أو تنفعل بأى شىء ، فقدماها فى مورجيت يفعـل بهما أى عابر سبيل ما يشاء ، فى حين ألقت قلبها تحتهما • فبعد أن وقع ما وقع بينها وبينه بكى وحاول الهروب من احسـاسه بالذنب بأن وعدها ببداية جديدة • ولم تهتم اذا كان صادقا أو كاذبا فى وعده ، فلم يعد هناك ما تأمل فيه أو تخشاه أو حتى تستنكره • فقد ضاعت كل القيم التى يمكن أن تدفعها الى اتخاذ مثل هذه المواقف المحددة •

أما الحورية الثالثة فتم اغتصابها على رمال مارجيت حيث كان الاتصال بينهما ، اتصالا بين عدم وعدم ، بين لا شيء ولا شيء ، وهو يغوص في جسدها الأبيض البض بيديه القذرتين وأظافره المكسورة كشفرات الحلاقة • أما أهلها البسطاء فلم تعد في اعتبارهم على الاطلاق ، فما يجرى لها ليس من شأنهم • فهم مثلها تماما لا يتوقعون شيئا بعد أن غمر العدم كل سواحل حياتهم وأصبحوا جزرا منعزلة وسط أمواج الضياع •

وتنتهى حكايات الحوريات الثلاث بأصداء النغمات التى ترددت فى نهاية مشهد اليزابيث وليستر « وايلالا ليا ولالا ليالا لا » ، فنسمع فى نهاية حكايات الحوريات « لا لا » هذه النغمة الحزينة المستسلمة تماما لأحوال أرض الضياع ، وبذلك تلعب الوحدة الموسيقية دورا عضويا فى ربط المشاهد برغم المسافات الزمنية الشاسعة بينها ، وهى وحدة نبعت من نهر التيمز بصفة لحنا أساسيا مسيطرا •

وبطبيعة الأمر فان اليوت لا يقصد حوريات التيمز على وجه التحديد ، وانما يقصد كل حوريات الأنهار التى تجرى فى مدن الحضارة الغربية : الراين والسين والبو والمسيسيبى وغيرها • ذلك أن النسيج واحد ، لكن الضرورة الشعرية تحتم التركيز على صورة مادية محددة تمنح الحركة وحدة موضوعية وتجنبها التشتت والتميع •

***

٣٥ ــ يعود اليوت لترديد أصداء النغمة التى ختم بها الحركة الأولى كى يختم بها هذه الحركة ، والتى تمثلت فى

معـركة مايلاى البحـرية التى دارت رحاها بين الـرومان والقرطاجيين عام ٢٦٠ قبل الميلاد ، ولكن بتنويعات جديدة حتى يتجنب الوقوع فى التكرار الذى لا يحتمله الفن بطبيعته، فاذا كانت الحضارات فى جوهرها عبارة عن صراعات مادية بين القوى العظمى فى كل عصر ، وبدلا من آن تستفيد من انجازات بعضها البعض فانها تلتهم نفسها بنفسـها كالنار تماما ، فان نار الشهوات تفعل بالانسان نفس الشىء ، اذ أنها لابد أن تلتهمه فى النهاية ·

وقد استمد اليوت هذه التنويعة من العقـائد الدينيـة والفلسفات الأخلاقية القـديمة كما تمثلت فى تعاليم بوذا التى اتخذ منها عنوانا للحركة الثالثة ، وكما نبعت أيضـا من مبادىء القديس أوغسـطين ، وهما يمثـلان مبـادىء وتعاليم فلسفية وروحية ذات جذور ضاربة فى كل من آسيا وأوروبا · فقد ذكر القديس أوغسطين فى اعترافاته آنه فى أول زيارة له لقرطاج التف حوله بعض الشـباب الذين حاولوا حرقه بنار الشـهوات خاصـة وآنه كان فى ريعان شبابه ، لكنه قاوم السقوط فى هاوية الغواية والاغراء ، ونجح فى الهروب منهم ، ثم تضرع الى الله أن ينتشله من هوة هذه الدنيا التى لاتعرف سوى الغواية والشر والمعصية · أما الاشارة المتكررة الى الاحتراق فى خاتمة الحـركة عـلى لسان أوغسطين ، فهى تردد أصداء العظة النارية التى ألقاها بوذا على مسامع حشد كبير من أتباعه من النساك والتلاميذ ، ودارت حول النـار المتـأججة دوما داخـل النفس البشرية وتدفعها باصرار الى موارد التهلكة · فعلى الانسان أن يتجنب هذه النيران التى تسعى الى التهامه فى النهاية اذا ما استسلم لها : نيران الشهوة ، والغضب ، والجهل ، والألم ، والبؤس،

والشقاء ، والحـزن ، واليـأس • ولذلك تنتهى الحـركة بصرخات أوغسطين أو تايريزياس بصفته راوى القصيدة كى ينتشله الله من هذه النيران المتأججة ، والتى تكاد نشـعر بلسعات ألسنتها التى نجح اليوت فى تجسيدها شعريا سواء على مستوى الصورة أو الصوت •

***

٣٦ ـ فى الحـركة الأولى من القصـيدة نثرت مـدام سوزوستريس أوراقهـا أمام تايريزياس كى تقرأ له الطالع وتتنبأ بمستقبله بصفته ممثلا للجنس البشرى كله ، برجاله ونسائه وكل عـوراته • وكانت الصـور التى تتابعت فى أوراقهـا بمثابة الخطوط اللحنيـة الأسـاسية التى ربطت حركات القصيدة كلها فى وحدة عضوية موضوعية • فبدأت بورقة البحار الفينيقى الغـريق الذى يمثل النغمة الأساس فى الحركة الرابعة ، ثم ست الحسن والجمال ، أو سـيدة الصخور والمواقف كما تجلت فى بطلات التاريخ والأساطير ، ثم فى السكرتيرة وحوريات التيمز ، والتاجر الأعور الذى جاء الى لندن لترويج بضاعته •

فى ثنايا القصيدة بعد ذلك عاد اليوت الى هذهالتنويعات ولكن فى ترتيب عكسى ، فالبحار الفينيقى الذى جاء أولا فى أوراق العرافة جاء آخيرا فى الحركة الرابعـة ، والتـاجر الأعور الذى أبرزت ورقته فى النهاية جاء فى بداية الحركة الثالثة ثم تلته السكرتيرة وحوريات التيمز • وهكذا نجـد الخطوط اللحنية الأساسية فى صعود وهبـوط ، فى ذهاب

واياب دائمين ، مما منح القصيدة حيوية متجددة برغم الموات والضياع اللذين تجسدهما .

في هذه الحركة نعرف اسم الملاح الفينيقي الغريق الذى مات منذ أسبوعين : فليباس . وكانت مدام سوزوستريس قد حذرت تايريزياس من الموت غرقا . ففى أرض الضياع يتحول الماء من رمز للطهر والنقاء والخلاص الى هاوية للموت . ذلك أن البحر هنا يرمز للحياة بكل أمواجها المتلاطمة الصاخبة ، وفليباس هنا يرمز للانسان الذى لابد أن يسقط ميتا بين لججها مهما طال به العمر ، ومهما حقق من مكاسب مادية ، ومهما اعتلى فى مدارج السطوة والشهرة والسلطان . فلم يعد فليباس يسمع صراخ النورس الذى يرمز الى الحياة والحيوية ، ولم يعد مهتما بحسابات الربح والخسارة التى شكلت محور حياته بعد أن سحبه تيار حتمى الى أغوار اليم .

هنا يلمح اليوت الى عجلة الحظ التى ذكرتها مدام سوزوستريس فى أوراقها ، العجلة التى تدور فيصعد معها البشر ويهبطون طبقا لتقلبات الحياة التى لا تتوقف لحظة واحدة . هكذا كان فليباس ، ظل فى صعوده وهبوطه حتى اجتاز مراحل العمر التى لابد أن يدخل بعدها فى الدوامة التى تبتلع كل الأحياء . عندئذ يوجه تايريزياس كلامه الى الوثنيين واليهود على وجه التحديد ، لأن الوثنيين يمثلون البشر الذين يعيشون حياة الدنيا المادية دون النظر الى ما وراء هذه الحياة ، واليهود يشتهرون بأن المال كان المحور الذى دارت حوله حياتهم على مر العصور ، ظنا منهم أنه المقود أو

العجلة التى تدير دفة الأمور وتدفعها تجاه الريح لتحملها الى آفاق وأطماع جديدة ، هؤلاء جميعا يقول لهم تايريزياس ان فليباس كان مثلهم تماما فى النجاح المادى والمظهر البراق، لكن أين هو الآن؟! ولا يعنى هذا أن نبوءة مدام سوزوستريس قد تحققت ، ذلك أن كل معرفتها قائمة على الدجل ، وأن ما وقع لفليباس كان لابد أن يقع بحكم حتميته التى لا مفر منها ، ولم يكن فى حاجة كى تتنبأ به هذه العرافة التى لابد أن ينطبق عليها مبدأ : كذب المنجمون ولو صدقوا • ولكن هل هناك مفر من كل هذا الضياع ؟! اذا كان الانسان محكوما عليه بالموت منذ ميلاده ، فلماذا كانت الحياة بكل أنوائها وأعاصيرها ودواماتها التى لابد أن تبتلعه فى النهاية ؟! هل هناك اجابة على هذه التساؤلات وغيرها مما حير الانسان منذ الأزل ؟!

نعم هناك اجابة لمن يستطيع أن يجاهد نفسه ، ويتحمل آلام المسيرة الدنيوية ، ويتجنب كل ما يحاول أن يلوث روحه ويطمس جوهره من عوامل الاغراء والغواية • هذا هو ما قاله الرعد الذى يشكل اللحن الأساسى فى الحركة الخامسة والأخيرة •

***

٣٧ ـ فى هذه الحركة تأتى الورقة الأخيرة التى قرأتها مدام سوزوستريس لتايريزياس • انها الورقة ذات الصفحة البيضاء التى ظهر عليها الرجل الذى يحمل شيئا على ظهره لم تستطع رؤيته ، بل انها لم تستطع رؤية الرجل المعلق أو المصلوب ، برغم أنها رأت حشودا من الناس تدور حوله فى

حلقة • فالورقة برغم بياضها تصور المسيح المصلوب على خشبة الصليب من أجل خلاص البشر بعد أن سار حاملا صليبه حتى مكان الصلب • كان المشهد قد توقف عند هذا الحد فى الحركة الأولى ، أما فى هذه الحركة فيكمله اليوت وكأنه يقوم بعملية مونتاج سينمائى • فهو يرصد المشهد ساعة الصلب التى جسد رهبتها ورعبها بعناصر الطبيعة المضطربة الغاضبة لما يجرى • فقد توهج البرق فى الأفق فكشف العرق المنهمر على الوجوه الملتفة حول الصليب فى تلك اللحظات المظلمة ، ودون أن يصف اليوت الرعد فلابد أن يتبع البرق ، وفى هزيمه قال كل ما يمكن أن يقال فى لحظات خاطفة أعقبت محاكمة المسيح أمام الحاكم الرومانى لفلسطين بيلاطس البنطى الذىواجه ضغطا عنيفا من رؤساء الكهنة والشيوخ كى يصلب المسيح ، ويتخلصوا بالتالى من الثورة التى أشعلها وهدد بها سلطانهم الراسخ منذ أيام موسى • وعندما وجد بيلاطس أن مقاومته لضغطهم ستؤدى الى شغب قد يؤثر على تحكم الامبراطورية الرومانية فى تلك المنطقة من العالم ، غسل يديه أمام الجميع وأعلن براءته من دم هذا البار ، وتم صلبه بالفعل • فى أثناء المحاكمة ساد الصمت بصقيعه الحدائق ، خاصة بستان جثيمانى حيث صلى المسيح هناك ليلة صلبه ، وفى أثناء الصلب تربع الأسى على البقاعالحجرية وتعالى الصراخ والعويل برجع الصدى فى السجن حيث المظلومين ، والقصر حيث الحكام ، وسرت قعقعة الرعد فى الربيع فوق الجبال النائية بعد أن مات من كان حيا ، أما من ظنوا أنفسهم أحياء فاكتشفوا آنهم فى طريق الموت بل ويتعجلونه لأن صبرهم يكاد ينفذ •

٣٨ ــ هنا تظهر سيرة الانسان فى أرض الضياع على حقيقتها وان كان يتصور أنها رحلة البحث وراء المتع والملذات امعانا فى خداع نفسه • فالماء الذى يتحول هنا الى رمز للحياة ونموها واستمرارها لا آثر له على الاطلاق • فطريق الضياع غارق فى الرمال • ويستغل اليوت فى النص الانجليزى للقصيدة الايقاعات الموحية لكلمات مثل الصخر والماء والرمال والجبال بحيث يضيف الصوت شحنات فكرية وشعورية مضافة الى المعنى الأصلى لها ، لدرجة أنه فى نهاية المقطع أو التنويعة يترك الصوت وحده ليعبر عن المعنى عندما نسمع صوت الماء : دريب دروب دروب دروب دروب ، على الرغم من عدم وجود ماء ممايضاعف احساس القارىء نفسه بالعطش عندما يسمع صوت الماء ولا يجده •

فى هذه التنويعة يصل اليوت الى ذروة النسيج المعقد للألحان والنغمات السارية فى القصيدة منذ بدايتها ، أو ما يسمى بلغة الموسيقى الكريشندو • فقد بلغ العجز بالانسان درجة توقف فيها عن التفكير ، بل توقف فيها عن التوقف نفسه ، لاستحالة التوقف والتفكير وسط الصخور بعد أن جف العرق وغاصت الأقدام فى الرمال• حتى البصاق لم تعد تملكه فوهة الجبل الميت بأسنانها النخرة وأصبح موقف الانسان مستحيلا فى أرض الضياع فلا يستطيع أن يقف أو يجلس او يرقد • والرعد الذى طرد السكون من الجبال لم يأت بالمطر والحياة لأنه رعد جاف عقيم ، فى حين تحول البشر الى وجوه تمزج الغضب بالسخرية بالمرارة • كذلك يقوم اليوت بتقطيع الأوزان الشعرية بحيث يبتر الايقاعات الأولى أو الأخيرة من الأبيات كى يوحى بالأنفاس المتقطعة ، والألسنة الجافة ، والجدران المشققة ، والأعشاب

اليابسة ، وحشرة السايكادا التى لا تطير الا فوق الصخور والرمال حيث تكاد الحياة تتلاشى تماما • وفوهات الجبال التى يلجأ اليها التائهون فى الصحراء هربا من ضربات الشمس ، وأملا فى وجود مياه فى شقوقها الرطبة المظلمة ، لم تعد سوى فوهة كجمجمة كبيرة لجبل ميت نخر السوس أسنانها ولم تقدم للاجئين ولو مجرد بصقة ماء • فالجحيم يمكن أن يكون على الأرض أيضا • وهو نفس النغمة التى ترددت فى مطلع الحركة الأولى فى البيتين اللذين اقتبسهما اليوت من « الكوميديا الالهية » لدانتى الذى قاده الشاعر الرومانى فيرجيل فى رحلتى الجحيم والمطهر ، وتجسدت فيهما حاجة الانسان الملحة الى قطرة ماء وهو يبحث لاهثا عن ظل يهرب اليه من ضربات الشمس وهجير التحاريق ، لكنه لا يجد سوى ظل الصخرة الحمراء التى لا توحى بأى ماء يبل طرف لسانه •

***

٣٩ ـ يعود اليوت الى الاشارة الى الأحداث التى أعقبت صلب المسيح وقيامته ليجسد عدم قدرة البشر على ادراك الحقيقة الماثلة أمامهم • فقد انطلق تلميذان من تلاميذه يتجاذبان أطراف الحديث حول الأحداث الرهيبة التى شهدتها أورشليم فى الأيام الثلاثة الأخيرة واذ بالمسيح يظهر لهما ويسير الى جوارهما فى الطريق ، لكنهما لم يدركا حقيقته برغم سيره معهما حتى المساء حين بلغوا قرية عمواس التى عرف التلميذان بعد ذلك باسمها • وقد جسد اليوت عدم قدرة البشر على ادراك الحقيقة فى العباءة القاتمة التى

التحف بها ، والغطاء الذى دثر رأسه به ، وبالتالى يظلون يتساءلون دون أن يسعفهم ذكاؤهم باجابة تشفى غليلهم ، ذلك أن الادراك العقلى ابشرى يظل قاصرا اذا لم يتسلح بقوة الايمان التى تنير القلب والعقل معا • ذلك آن الحياة والموت وجهان لعملة واحدة هى الوجود كله ، وكل منهما ينبع من الآخر • ولذلك كان موت المسيح نفسه ضرورة لتجديد الحياة واستمرارها • وهى نفس الأصداء التى ترددت من قبل فى نهاية الحركة الأولى « دفن الموتى » باشارات الى المعتقدات التى سادت الحضارات القديمة فيما يتصل بآلهة الخصب والحيوية والتجدد والنماء ، مثلما وجدنا فى أوزوريس الذى مات ودفن كى يسرى بعد ذلك فى النباتات المدفونة فى باطن الأرض ، فتحيا وتثمر فى دورات منتظمة تؤكد بالدليل المادى أن الموت يؤدى الى الحياة والعكس صحيح •



٤٠ ـ يشير اليوت فى هذا المقطع الى بكاء ايزيس وعويلها على أوزوريس الذى اغتالته يد الاثم والشر ، وهو بكاء لم يكن قاصرا عليها بل امتد ليشمل كل الأمهات اللاتى يرمزن بطبيعتهن الى الميلاد والتجدد واستمرار الحياة • هكذا فعلت الأمهات فى مصر عند مقتل أوزوريس ، وفى بابل عند موت تموز ، وغيرهما من آلهة الخصب مثل آتيس وأدونيس الذين كان وجودهم يعنى التجدد والنماء سواء أكانوا أحياء أو أموات • لكن لم يخل الأمر من وجود حاقدين مدعين حاولوا أن يحلوا محلهم دون امتلاك طاقاتهم

وامكاناتهم ، وذلك بخداع النــاس بكل الوســائل الممــكنة لجذبهم اليهم والالتفاف حولهم • وكانت النتيجة أن الذين ساروا خلفهم أصبحوا مجرد حشود ذات رءوس مغطاة تمنعهم من رؤية الحقيقة التى أخفــاها عنهم هــؤلاء المخــادعون ، ولذلك تعثروا فى أرض مشــققة مثــل الجــرذان ، أرض لا حدود لها ولا نهايات ولا أهداف ، وتحــولت الحضــارات الخصبة العريقــة الى مجــرد مدن زاخــرة بالشــقوق التى لا تصلحها الترميمات لأن أساسهــا عفن لابد أن ينفجر فى طيات هواء امتزج بساعة الغسق التى توحى بانتهاء اليــوم أو انتهاء الحيــاة بمعنى أصــح • ومن ثم تهــاوت الأبراج الشامخة التى كانت ترمز فى القديم الى الذرى التى بلغتهــا هذه الحضارات التى تحولت عواصــمها الى مجرد أوهام أو خيالات أو ذكريات سواء فى الحضارات القديمة مثل أورشليم وأثينا والاسكندرية أو فى الحضارات الحديثــة مثــل فيينا ولندن • ذلك أن عنصر الزيف والخداع والــكذب والرياء الذى واكب مسيرة البشر منذ بداياتها الأولى لا يزال يسرى فى عظامها حتى النخاع ، مما أحال الأرض كلها الى أرض للضياع •

***

٤١ ــ فى هذا المناخ المأسوى الزاخر بكل مظاهر العقم والجــدب والضجر واليــأس والجفــاف والانهيــار والتحلل والضياع ، من الطبيعى أن نقابل رموزا تجســد كل هــذه المظاهر دون تدخل مباشر من الشاعر كى ينتقد أو يســخط أو يشجب أو يرفض أو يهاجم أو يوجه أو يعظ • فها هى

امرأة وحيدة تذكرنا بالسكرتيرة التى قابلناها من قبل فى الحركة الثالثة ، تحاول الهروب من وحدتها بأن تسلى نفسها بلف شعرها الطويل الفاحم باحكام ، والعزف على أوتار القيثارة بألحان هامسة لا تصل الى أذنى أحد سواها • ثم يزداد المشهد قتامة مع صفير الخفافيش وضربات أجنحتها ، ويبدو أن اليوت كان قد تأثر بالمدرسة السيريالية التى كانت سائدة فى العشرينيات وقت كتابة القصيدة فمنح الخفافيش وجوه أطفال فى ضوء بنفسجي مخيف رمزا لبراءة الأطفال التىامتزجت بسواد الخفافيش ففقدت بياضها ونورها وصفاءها • ثم يعود اليوت الى الأبراج المتهاوية فاذ بها هذه المرة مقلوبة رأسا على عقب رمزا لانقلاب كل المثل العليا التى سار الانسان على هديها منذ فجر التاريخ ، وهى المثل التى يذكرنا بها قرع الأجراس ، ويؤكد لنا انها أصبحت مجرد ذكرى ، وتحذرنا فى الوقت نفسه من الهاوية التى نسير اليها مغمضى العينين • ولذلك كان من الطبيعى أن تردد الصهاريج الخاوية والآبار الناضبة أصواتا تغنى للعدم والخواء والجفاف بعد أن جفت الحكمة والمعرفة الحقيقية •

ووسط كل مظاهر العدم : الفجوة المتداعية وسط الجبال ، وضوء القمر الشاحب الواهن ، والكنيسة الخاوية ، والعظام اليابسة التى لا حول لها ولا قوة ، كانت هناك بوادر مقاومة لها تمثلت فى العشب الذى لا يزال يردد أغنيته، والديك الذى اعتلى حافة السطح ليصيح مع ومضة برق أعقبتها هبة ريح رطبة جالبة للمطر آخيرا• ان القصيدة فى حقيقتها ليست مجرد مشاهد قاتمة كئيبة تثير التشاؤم واليأس فى عقل القارىء ووجدانه ، وانما هى تجسيد درامى شعرى لدورة الموت والحياة والتى عبر عنها اليوت من خلال تأثره الواضح بأسطورة آوزوريس وغيرها من

الأساطير التى دارت حول مفهوم الحياة كطاقة نابعة من الموت الذى يحاول احتواءها لكنها تنتصر عليه دائما • وربما كان اليوت يقصد بالكنيسة الصغيرة الخاوية من كل شيء الا الريح، ذلك المعبد الذى ورد ذكره فى الأساطير القديمة باسم « المعبد الخطر » والذى ذكرته جيسى ل • ويستون فى كتابها « من الطقس الى الحكاية » ، وهو معبد محاط بالمقابر المتهاوية والصخور المتداعية المتحللة ، ولذلك فالطريق اليه غير ممهد بل وزاخر بالعقبات ومحفوف بالمخاطر • ولابد أن هذا المعبد يرمز الى القيم الروحية التى أصبح تحقيقها أمرا عسير المنال ، اذ أنه أصبح خاويا وفى الوقت نفسه بلا نوافذ ، أى أنه مكان خانق يتأرجح بابه مع الريح وليس مع الداخلين والخارجين من المصلين • والدليل على هذه العقبات والمخاطر تلك العظام اليابسة المتناثرة والتى ترمز الى الفرسان الذين عبروا أرض الضياع فى محاولة يائسة لبلوغ المعبد وتخليص سكانها من الجفاف والقحط والموات واليأس والتحلل • ويمكن أن ترمز هذه العظام الى دلالات أخرى مثل تلك التى توحى بالمحن التى يجب على المؤمنين أن يخوضوها فى العالم السفلى للموتى لادراك كنه الحياة الكامن فى الموت الذى يعتبر المقدمة الطبيعية للبعث والحياة الأبدية •

***

٤٢ ـ فى هذه التنويعة على نهر الجانج تتصاعد النغمة التى بدأت مع العشب الذى لا يزال يردد أغنيته ، والديك الذى اعتلى حافة السطح ليصيح مع ومضة برق أعقبتها هبة ريح رطبة جالبة للمطر • فقد بدا نهر الجانج غائرا فى

انتظار الأمطار عندما تجمعت السحب القاتمة على مسافة نائية فوق هيمافانت وهى المرتفعات المحيطة ببعض أجزاء من نهر الجانج الذى ينبع من جبال الهيمالايا التى تعنى باللغة السانسكريتية « دار الجليد » ، ويستمر مجراه حتى مدينة الله آباد • أما فى موسم الامطار فيتحول الى سلسلة من البرك والبحيرات زاخرة بأسراب الأسماك من أنواع كثيرة وهو من أقدس أنهار الهند • ويعتبر الرعد من الظواهر المألوفة فى موسم سقوط الأمطار وفيضان الجانج ، ولذلك ورد ذكره فى مخطوطات الأوبانيشاد التى احتوت الكتابات الصوفية والفلسفية والدينية للمذهب الهندوكى • والأوبانيشاد تعنى الجلوس ، وعند قدمى المعلم على وجه التحديد والذى يسر لمريديه وتلاميذه أسرار هذا المذهب الغامض • ولا يمكن العثور على تاريخ محدد لهذه الوثائق ، ولكن من المحتمل أن تكون بداياتها فى عام ٦٠٠ قبل الميلاد• وتحتوى على مائة وثمان محاورات ترشد الناسك صوب طريق الاتحاد مع براهما • وهى عبارة عن صلوات ، وملاحظات ، وتعليقات ، وحواريات ، وقصص • ولعل أهم انجاز للاوبانيشاد فى مجال الفلسفة الهندوكية أنها اقتربت بها من عقيدة التوحيد ممثلة فى براهما الاله الخالق الأعظم والأعلى والأسمى ، أما الآلهة الأخرى مثل فيدا اله المعرفة ، فكلهم مجرد تجسيد للقوى المتعددة لبراهما نفسه الذى يمثل الروح أو الوجود الذى يعلو على كل وصف ، والذى خلق الكون ويحكمه، والذى قال للكون كن فكان ويكون وسيكون• فهو الروح الكونية والذات الكونية • ولا خلاص للبشر الا بالفناء الكامل فى هذه الذات التى هى ذاتهم الحقيقية وذلك عن طريق التأمل العميق والسمو فوق كل الشهوات

والرغبات الدنيوية حتى يصل الانسان الى درجة الاتحاد المطلق مع براهما •

ولم تعرف الأوبانيشاد فى أوروبا الا فى القرن الثامن عشر • ومنذ ذلك الوقت مارست تأثيرا واضحا على عدد من كبار المفكرين والأدباء من أمثال شوبنهاور ، وكارليل ، وايمرسون ، وييتس ، واليوت الذى استمد عنوان الحركة الخامسة فى قصيدته «ما قاله الرعد» مما ورد فى الأوبانيشاد عن الاله براجاباتى الذى صاح فى تلاميذه بصوت راعد وباللغة السانسكريتية : دا • داتا أى امنح ، ودايادفام أى ارحم ، وداميياتا أى اكبح جماح نفسك • وقد ذكر اليوت الوصايا الثلاث بلغتها الأصلية خاصة وأنها تحاكى صوت الرعد فى ايقاعاته • هذا ما قاله الرعد وما يعتبره اليوت الطريق المؤدى الى الخلاص من مأساة أرض الضياع • فالمنح لا يعنى سوى الاحساس بشقاء الآخرين ، والوقوف الى جوارهم للشد من أزرهم • وعندما يتحول المنح الى مبدأ وتقليد فسوف تتحول البشرية كلها الى أسرة واحدة بعد أن تتخلص من المآسى والصراعات الدموية التى نتجت عن حب الأخذ والامتلاك والاستيلاء والاحتلال والقهر والسيطرة والنهب والسلب • انها لحظة الاستسلام الكامل لعوامل الحب والعطاء والمنح بسخاء ، أى لحظة الاستسلام لله والاقتراب منه برغم كل جاذبية الاغراءات المادية والشهوات الدنيوية • ولذلك فهى لحظة تستدعى جرأة مرعبة لا يقدر عليها سوى أصحاب الأرواح المضيئة الشفافة الصافية النقية لأنها تخلصت من كل أدران العالم ومآسيه • انها اللحظة الوحيدة التى يستطيع فيها الانسان أن يثبت وجوده الحقيقى وليس الوهمى • فهو بها يتخطى صفحة الوفيات التى تجسد الفناء المتربص بكل البشر ، ذلك أن جسده سيفنى لكن روحه

ستنطلق الى عالم الخلود ، ولذلك فموته هو مجرد انتقال من الفناء الى الخلود ، وهروب من أوهام وذكريات وحجرات خاوية لا تحوى سوى العدم برغم الأختام التى وضعت عليها كأنها تحوى كنوزا ، ولم تكن فى حاجة الا الى هذا المحامى الهزيل كى يكسرها ويفضها لنكتشف مدى الخواء الذى يعتور نفوسنا من الداخل • أما ذكريات الأقدمين فعامرة بالمنح والعطاء السخي والاحساس الخير بمأساة المحتاج والاستسلام لارادة الله ، لأنهم أدركوا أن أعظم مكاسب خالدة لا تأتى الا عن طريق المنح ، فكل ما يخرج من ذات الانسان يضيف اليها ، أى ما يدخل فيها فينتقص من قدرها ، فماذا ينفع الانسان لو كسب العالم كله وخسر نفسه ؟

***

٤٣ ــ أما الوصية الثانية دايادفام أى ارحم ، فتحض البشر على الخروج من قوقعة الذات الأنانية النرجسية وتحطيمها حتى لا يتحول وجود الانسان الى سجن خانق بقضبان من مصالح ضيقة ، ورغبات مستترة يخجل من اعلانها ، وطموحات أنانية تدفعه الى طعن الآخرين وتحطيمهم • وهو يظن بهذا أنه يحقق ذاته فى حين أنه يفقدها بالفعل وهو لا يدرى • ولذلك أصبح السجين والسجان فى الوقت نفسه • وقد يشعر فى لحظة طارئة بوطأة السجن فيخيل له أنه يسمع المفتاح يدور فى ثقب الباب ايذانا بالافراج عنه وخروجه طليقا الى حياة الحرية الحقيقية • لكنها تظل مجرد لحظة طارئة عابرة لا تتكرر فى أغلب الأحوال • قد يظل يفكر فى المفتاح رمز حريته لكن رغباته الدفينة تجعله رهين سجنه ، بل وتدل كل أفعاله

وخطواته على أنه يرسخ سجنه مع مرور الأيام ، فهو سجان ذاته وضحية أنانيته مثله فى ذلك مثل كوريولانوس الذى كتب عنه شكسبير مسرحية أخذ اسمه عنوانا لها عام ١٦٠٧، والذى أعمته أنانيته عام ٤٩٣ قبل الميلاد عندما فشل فى الحصول على منصب قنصل لروما برغم الانتصارات التى حققها للامبراطورية • وشرع فى مناوءة السلطة حتى حكم عليه بالنفى مما دفعه الى اللجوء الى الفولشيين أعداء روما ، ووضع خبرته العسكرية والسياسية فى خدمتهم ضد وطنه ، بل وحقق انتصارات أقضت مضاجع الرومان وهددت حدود روما مما دفع بالرومان عام ٤٨٨ قبل الميلاد الى ارسال سفرائهم للتفاوض معه وايقاف هجماته ، لكنه رفض محاولات السلام لأن أنانيته أعمته عن رؤية كل الاعتبارات الوطنية والقومية ، وهو بأفعاله هذه لم يخسر أهله ووطنه فحسب ، بل خسر نفسه أيضا وهو يظن أنه يستميت للدفاع عنها والحفاظ عليها •

***

٤٤ ـ أما الوصية الثالثة دامياتا أى اكبح جماح نفسك، واذا نجح الانسان فى تطبيقها فعلا فانه يكون بذلك قد بلغ قمة الحكمة الانسانية بارتفاعه فوق حضيض النزوات وهاوية الشهوات • ولابد أن يستجيب الزورق فرحا بيده الخبيرة بالقلع والمجداف • فالزورق هنا رمز لنفسه التى أصبحت تحت امرته ولم يعد عبدا ذليلا لها ، بل وأصبحت فرحة بسيدها الذى يقودها بهذه الحكمة والحنكة وسط البحر ، بحر الحياة الذى استكان بدوره لأنه لم يعد قادرا على اخافة هذا الانسان بأمواجه المتلاطمة ودواماته المميتة ،

فالحياة لا تخيف سوى المتكالبين عليها وعلى ملذاتها • أما الذين سيطروا على نزواتهم وشهواتهم فقد أمسكوا بدفة حياتهم بيد خبيرة ، وقلب مطيع لا يعرف التردد أو التقلب، ورؤية ثاقبة الى جوهر الأشياء لا يعميها بريق المظاهر الزائفة •

***

٤٥ ـ أما تايريزياس هنا فلايزال يمثل الانسان الحائر المضطرب المتقلب بين أمواج الحياة ، وذلك كنغمة معارضة للنغمة السابقة على سبيل ابراز مدى الصراع الذى لابد أن يخوضه الانسان حتى يصل الى الخلاص • فهو عمليات متتابعة من التطهر من كل أدران الدنيا حتى يبلغ مرحلة الوجود الأسمى • فقد جلس تايريزياس على شاطىء بحر الحياة يصطاد سمكا أملا فى العثور على مكاسب مادية ، أو ربما كان اليوت يقصد صيد البشر ، وهو التنويعة التى وردت قبل ذلك فى الحركة الثالثة التى تدور حول العظة النارية لبوذا الذى أطلق عليه أحيانا لقب «صائد السمك» لأنه كان يصطاد الأسماك البشرية من « محيط الخطيئة » كى يخرجها الى نور المعرفة الحقيقية ، كذلك كان أوانيس اله البابليين صيادا للسمك بنفس المفهوم الذى انطبق بعد ذلك على بطرس واندراوس اللذين اختارهما المسيح ليكونا صيادى الناس ، وكانت حرفتهما صيد السمك بالفعل •

لكن السهل القاحل لايزال خلف تايريزياس مما دفعه الى التساؤل فى حيرة : هل يمكن أن أبعث النظام فى أرضى وهذا أضعف الايمان ؟ خاصة وأن جسر لندن يتهاوى رمزا

لانهيار الحضارة المعاصرة • ذلك أن سكان أرض الضياع لم يدركوا بعد حقيقة هذه الفضائل الثلاث : المنح والرحمة وكبح جماح النفس •

***

٤٦ ـ هذه الأبيات اقتبسها اليوت من الجزء الثانى فى « الكوميديا الالهية » لدانتي : المطهر ، والتى قالها أرنوت دانيال لدانتى عندما التقى به راجيا اياه الا ينساه أثناء رحلته ، ثم عاد الى النيران التى تطهر النفس وتحول الانسان الى روح نقية أو طائر حر طليق كعصفور الجنة • وأرنوت دانيال هذا شاعر فرنسى ولد فى اقليم بروفانس واشتهر فى أواخر القرن الثانى عشر وأصبح عضوا فى بلاط الملك ريتشارد قلب الأسد • ذاع صيته كواحد من أشهر الشعراء الغنائيين الجوالين (التروبادور) خاصة من خلال قصائده التى اتخذت من الحب نغمة أساسية لها ، وابتدع القصيدة السداسية التى تتكون من ست فقرات ، كل فقرة منها تحتوى على ستة أسطر مع مقدمة من ثلاثة أبيات يهدى فيها الشاعر قصيدته الى شخص معين ، كما فعل اليوت فى مقدمة قصيدته التى أهداها الى عزرا باوند • وللقصيدة السداسية قافيتان تتكرر على أساسهما الكلمات الأخيرة فى كل فقرة • وقد سار على هذا النهج الشعرى كل من دانتى وبترارك •

وعلى الرغم من أن هذه الأبيات كتبها اليوت بالايطالية لكنه تصرف فى المفردات والايقاعات حتى توائم سياق قصيدته ، أما النص الأصلى الذى ورد فى « المطهر » فهو :

« لأجل هذه التقوى

التى تصعد بك الى أعلى درجات السلم ،

أتوسل اليك ألا تنسى آلاسى فى الوقت المناسب ،

ثم غاص ثانية فى النار التى تطهر الكل »

***

٤٧ ـ هذا البيت اقتبسه اليوت من الشاعر الفرنسى جيراردى نيرفال (١٨٠٨ ـ ١٨٥٥) بنصه الفرنسى من قصيدة « الايسد يشادو » التى يتكلم فيها عن أمير آكويتين ، وهى البقعة التى سميت بهذا الاسم أيام الامبراطورية الرومانية، وتمتد من جبال البرانس حتى نهر الجارون ، لكن الاسم امتد شمالا حتى بلغ منطقة اللوار فى عهد الامبراطور أغسطس وقد اشتهر أمراء هذه المنطقة بقصورهم ذات الأبراج الشامخة • لكن بتحول آكويتين الى مجرد بقعة ضئيلة تدور فى فلك الامبراطورية الرومانية لم يعد لشموخ هذه الأبراج أى معنى حقيقى • أصبحت مجرد شظية من الشظايا المتناثرة التى تجمعها الامبراطورية تحت سطوتها وسيادتها ، تماما مثل الشظايا أو الاقتباسات التى جمعها تايريزياس فى هذه القصيدة لعله يجد فيها شاطئا يلجأ اليه من الحطام المحيط به فى كل بقاع أرض الضياع ، ولعله يقدم لسكان هذه الأرض لمحات حقيقية تعكس واقعهم المأسوى المرير من خلال التناقض أو التشابه بين هذه الاقتباسات التاريخية أو الأسطورية أو الأدبية وبين الواقع المعاصر بكل بشاعته •

***

٤٨ ـ هـذا البيت نقله اليـوت من مسرحيـة الأديب الانجليزى تـوماس كيـد (١٥٥٨ ـ ١٥٩٤) « المأسـاة الاسبانية » وهى ميلودراما تتخذ من الانتقام مضمونا أساسيا لها بل وتركت بصماتها واضـحة على كل المآسى التى عالجت نفس المضمون فيما بعد ، وأثرت بطريقـة مبـاشرة عـلى شكسبير فى مسرحية « تيتوس آندرونيكوس » • ويقـال ان هناك مسرحيتين لكيد فقدتا بعد أن اعتمد شكسبير عليهما فى تأليفـه لكل من «هاملت» و «ترويض النمـرة» • ومن السهل تتبع أوجـه التشابه أيضا بين « المأساة الاسبانية » و « هاملت » خاصة فيما يتصل بشخصية هيرونيمو الذى قام أعداؤه بتقطيع جسد ابنه هوراشيو اربا اربا ، فما كان منه سوى أن اتبع أسلوب هاملت فى الانتقام منهم ، بأن تظاهر بالجنون خاصة عندما حانت الفرصة من خلال الطلب الذى تقدم به اليه بعض رجال البلاط لتأليف مسرحية لتمثل أمام الملك وحاشيته ، فأجابهم على الفور : « سأرضيكم عندئذ » • ثم يصفه توماس كيد بقـوله : « أما هيروينمو فقد عاوده الجنون » • ففى أرض الضياع لابد أن يدعى الانسان الجنون حتى يصل الى مأربه • وكان هيرونيمو قد كتب مسرحية فى شبابه الباكر فقام بضم بعض شخصياتها الجـديدة من بين الذين قتلوا ابنه وقطعوا جسده اربا اربا كى يعريهم تماما أمام جمهور المسرحية ، فلم تكن لديه أية فرصـة للانتقام سوى تلك • وبالفعل حقق مأربه فى الانتقام ، ونجح فى أن يلم شمل نفسه المبعثرة بعد أن فرقها الظلم والرغبة المحرقة فى الانتقام •

أما تايريزياس فلاتزال نفســـه ممزقة ومبعثرة بين الحطام والأطلال حزنا على الحال التى بلغتها أرض الضياع، تماما مثل الشظايا والاقتباسات العـديدة التى تناثرت فى

القصيدة ، خاصة فى جزئها الأخير ، والتى تعبر عن مدى التمزق الذى أصاب الناس فى أرض الضياع ، لكنها فى الوقت نفسه لم تمزق القصيدة ، وان بدت هكذا لأول وهلة ، بل منحتها أبعادا وأعماقا وآفاقا عديدة جعلت منها تجربة شعرية خصبة وثرية ومثيرة للغاية •

***

٤٩ - ينهى اليوت قصيدته بنفس الوصايا الثلاث التى ترددت ايقاعاتها بطول الحركة الأخيرة فى لغتها السانسكريتية : امنح • ارحم • اكبح جماح نفسك ، وهى الوصايا التى صاح بها الاله براجاباتى بصوت كالرعد فى تلاميذه الذين أتموا دراستهم • ومن يمكنه أن يطبق هذه الوصايا على حياته وكيانه فلابد أن يدرك السلام الذى لا يدركه البشر العاديون • وهو السلام الذى يختم به اليوت قصيدته مستخدما اللفظ السانسكريتى له « شانتيه » • أى أن القصيدة لا تنتهى بانتصار الانسان أو سقوطه ، وانما تنتهى بهذا الامتحان العسير فى انتظاره ، وعليه أن يثبت قدرته وارادته بالنجاح فيه لأنه مسئوليته أولا وآخيرا ، وهى مسئولية مصيرية وأبدية ، ولن يدفع سواه ثمن فشله فى تحملها وأداء أمانتها • فليس أمامه سوى طريقين لا ثالث لهما : طريق العذاب الذى لا تحده حدود أو طريق السلام الذى يفوق الادراك البشرى ، ولا رجعة فى هذا أو ذاك اذا ما تحقق أحدهما ، ولابد أن يتحقق •

خاتمة

من هذه الدراسة يتضح لنا آن الثـورة الشـعرية التى أحدثها ت • س • اليوت بقصيدة « أرض الضياع » لم تكن ثورة فى الشـعر الانجليزى أو الأمريكى فحسب بل كانت ثورة فى فن الشعر بصفة عامة بحيث امتد تأثيرها ليشـمل معظم شعراء العالم فى مختلف اللغات ، سواء هؤلاء الذين قرءوها فى نصها الأصلى أو مترجمة • فقد تجاوز بها اليوت كل القضايا التقليدية التى أثارها النقاد والشعراء ، خاصة فى العالم العربى حيث الجدل المثار بين أنصار الفصحى أو أنصار العامية ، بين مؤيدى الشـعر العمودى المقفى وبين مؤيدى الشعر الحر والمرسل ، بين من يعتمدون على الكلمـة واللفظ وبين من يلجأون الى الاستعارة والرمز والصورة • فكل هذه المقننات النقدية والقوالب الشعرية جاءت نتيجة للابداع الشعرى وليس العكس ، ولذلك يجب ألا تتحول الى قيود تحد من الانطلاقات التى لابد أن تطور من مسيرة الشعر وتجدد من طاقاته الخلاقة الكفيلة بابتكار مقننات نقـدية وأنماط وتقاليد شعرية جديدة •

ففى مقالة لاليوت عن الشاعر الانجليزى ماثيو أرنولد (١٨٢٢ ـ ١٨٨٨) نشرت فى ٣ مارس ١٩٣٣ ، قال فيها انه لمن المرغوب فيه ، من حين لآخر ، كل مائة عام أو مايقرب من ذلك ، آن يظهر ناقد يراجع ماضى أدبنا ، ويرى الشعراء

والقصائد فى تصنيف وضوء جديدين • وهى ليست مهمة ثورية بمعنى الكلمة ، وانما هى اعادة تكييف وتلاؤم وتناسق • ونحن لا نستطيع أن نتوقع من آغلب النقاد الا أن يرددوا كالببغاوات آراء آخر ناقد استطاع آن يتربع على القمة • ومن ناحية أخرى فلابد أن ياتى زمن تتفشى فيه بين النقاد الثوريين آو المجددين مظاهر متطرفة مثل الرفض والتدمير ، آو الاسراف فى التقدير ، أو المبالغة فى الترويج لكل مستحدث آو شاذ ، لكنها فترة طارئة لابد آن تعقبها سلطة أدبية جديدة قادرة على الرسوخ وادخال نوع من النظام •

واعادة التقييم ضرورة ملحة ومتجددة لمرور الوقت ، وتراكم الخبرة الفنية الجديدة ، وميل معظم الناس الى تكرار آراء تلك القلة التى آقبلت على مشقة التفكير الريادى ، وميل الأقلية المندفعة فى آرائها لقصر نظرها الى توليد آراء متناثرة غير متسقة • كذلك فان اعادة التقييم ضرورة لأنه ما من جيل يهتم بالفن على نحو ما يهتم به جيل آخر • فكل جيل مثله مثل كل فرد ، يربط تأمله للفن بمفاهيمه الخاصة فى التذوق ، ويتطلب من الفن مطالب خاصة ، ويستخدمه على نحو خاص به • ولذلك يرى اليوت آن التذوق الفنى الذى يسعى ليكون نموذجا مثاليا قابلا للتطبيق فى آى زمان وأى مكان ليس الا ضربا من الوهم • فسوف يظل تذوق الفن مسألة كائنات انسانية محدودة وعابرة ومرتهنة بعنصرى الزمان والمكان • فكلا الفنان والجمهور محدود ، ولكل عصر ولكل فنان سبيكة معينة قادرة على جعل مادته فنا ، وكل جيل يفضل سبيكته الخاصة على آية سبيكة أخرى •

ولاشك آن قصيدة « أرض الضياع » كانت سبيكة من

نوع جديد قدمها اليوت كى تنبع من الحساسية الجديدة لجيله وتتناسب معها ، وتندمج فيها • ولذلك يقول اليوت فى مقالة بعنوان « العقل الحديث » نشرت فى ١٧ مارس ١٩٣٣ ، انه ليجمل بنا أن نبدأ فى أن نتعلم كيف نفرق بين تذوق الشعر والتنظير عن الشعر ، وأن نعرف متى لا نكون متحدثين عن الشعر ، وانما عن شىء آخر ، أوحى به الشعر • واذا انغمس الشعراء فى المناقشة والجدل حول معانى الشعر وقوالبه ، فمن المحتمل أن يكون ذلك راجعا الى أن لهم اهتمامات وتطلعات خارج نطاق كتابة الشعر • ذلك أن تقييم الشعر يجب أن ينبع من داخله وليس من خارجه • وبوسع الشاعر أن يصف المنهج الذى يكتب به هو شخصيا ، وقد يكشف بهذا عن بعض أسرار مهنته ، وهو بهذا المعنى الضيق يعرف أكثر من أى شخص آخر ما تعنيه قصيدته ، وقد يكون عالما بتاريخ انشائها ، والمواد التى دخلتها وخرجت منها على صورة يصعب التعرف عليها ، وهو على علم بما كان يحاول أن يؤديه ويعنيه ، لكن ما تعنيه القصيدة انما هو ما تعنيه للآخرين بقدر ما تعنيه لمؤلفها • ومع مرور الزمن فان الشاعر قد يصبح مجرد قارىء لأعماله ، وينسى معناها الأصلى ، وحتى اذا كانت ذاكرته حادة قوية فان المعنى يتغير •

ويناقش اليوت رأى الناقد أ • أ • ريتشاردز فى قصيدة « أرض الضياع » والذى أكد به أنها تحقق انفصالا كاملا بين الشعر وجميع المعتقدات والمعانى التقليدية ، فيرد اليوت بأنه غير مؤهل لأن يقول له : لا ، أكثر من أى قارىء آخر ، ويقر بأن ريتشاردز يعنى أن «أرض الضياع» كانت أول قصيدة شعرية تحقق ما كان كل شعر فى الماضى قادرا على التجويد لو أنه حققه • ومع ذلك لم يكن اليوت

يظن أن ريتشاردز كان يقصد أن يحييه هذه التحية التى لا يرى أنه يستحقها • وقد يقصد أن الموقف الذى كتبت « أرض الضياع » تحت تأثيره مختلف اختلافا جذريا عن أى موقف آخر أنتج الشعر فى ظله فى الماضى ، أو بتحديد أدق ليس هناك فى العصر الحديث شيء نؤمن به ، وأن الايمان نفسه قد مات • ولذلك يرى اليوت أن « أرض الضياع » تستجيب بطريقة مثالية للموقف الحديث وتواجهه بكل صلابة وقسوة ، ولا تعمد الى الايهام • وفى هذا يتفق اليوت مع ريتشاردز على أن الشعر قادر على انقاذنا •

تلك هى الوظيفة التى حاولت « أرض الضياع » أن تقوم بها لدى كل القراء من كل جنس ولون ، ذلك أن محنة الانسان فى العصر الحديث لم تعد قاصرة على بلد دون آخر، كما أن أدوات الشعراء واحدة برغم اختلاف لغاتهم • ومن هنا كان حماس شاعر كلاسيكى مثل عزيز أباظة لاليوت برغم اختلافه معه فى المنهج والمنظور وان كان يتفق معه فى الدور الذى يمكن أن يقوم به الشعر فى تأكيد الحق والخير والجمال دون أن يعظ أو يرشد • ففى محاضرة لعزيز أباظة ألقاها فى ٦ يناير ١٩٧٣ فى جامعة القاهرة قال ان اليوت بعبقريته الفذة وبصيرته الثاقبة! وثقافته الموسوعية الشاملة أدرك أن العالم الآن ، يرزح تحت ضغط الفزع والشك ، والتقلب ، والتوجس ، وعدم الثقة ، ويكاد يتمزق أوصاله ، ويتداعى كيانه ، بتأثير الغموض الذى يعيش فيه وبتأثير انهيار المثل ، واهتزاز مقاييس الفضائل، وأن عالما كهذا ، لا يهديه سبيله الى الحقيقة الخالدة ، ولا يدفع عنه هذا الظلام الذى يغشاه ، الا فن الشاعر ، الا تلك النفحات الربانية التى يجريها الله على أفواه الشعراء ، نغمات قدسية • ترشد وتهذب ، تصلح وتجمل ،

وتستطيع بالتفاتاتها المـركزة أن ترتفع بالتعبير الى أقصى ما تستطيع أن تبلغه الموسيقى • ولذلك لا يجد عزيز أباظة أسمى ولا أجمع ، ولا أعدل ، ولا أصلح من كلمة أرسلها أعظم شعراء العصر الحديث وهو ت • س • اليوت حيث قال ان الشعر كان وسيظل المتنفس المثـالى لعقـل الانســان ووجدانه ، ففيه نصيب موفور لمستمعيه كافة ، لبسطائهم ، الايقاع الحسى والمعانى المباشرة ، ولمن هم أكثر ثقافة ذلك العالم المبهر ، الفسـيح ، الثرى الذى يمـكن أن تحتـويه قصيدة واحدة مثل « أرض الضياع » ، ولأولئك الذين رزقوا الحساسية الموسيقية ، النبرة والوزن والايقاع النفسى ، كل هذه عوامل من شأنها أن ترفع الى أسمىّ المنـازل معنـويات الناس ، وأخلاق البشر ، وجمال الدنيا •

وهذا هو ما حاولت قصيدة « أرض الضياع » أن تنهض به برغم مسحة التشاؤم الغالبة عليها • فالشـعر لا يخلق عالما ورديا ، وهميا ، كاذبا ، يستعيض به الانسان عن عالم الحقيقة المرة ، وانما يقدم للانسان أسلحة الفكر والفن التى توسع من ثقافته ، وتعمق من وجدانه ، وتجعـل بصـيرته أكثر حدة ، وأفقه أكثر استيعابا ، وحسـه أكثر رهافة ، بحيث يواجه حقائق الحياة من منطلق القوة والعلم والنضوج، مهمـا كانت بشـعة ومرعبـة ومثيرة للتشـاؤم • ذلك أن الارادة الانسانية الحقة لا تعترف بالتفاؤل أو التشـاؤم • وانمـا تعترف بتحقيق الذات من خـلال القدرة على العطاء بسخاء ، والرحمة بالآخـرين ، وكبح جماح النفس الأمارة بالسوء من أجل بلوغ السـلام الذى يفـوق الادراك • وهى الوصـايا الثـلاث التى أنهى بها ت • س • اليوت رائعته الشعرية « أرض الضياع » •

محتويات الكتاب

الصفحة

الإشراف اللغوى: حـــسام عبد العزيز

الإشـــراف الفنى: حـــــسن كامــــــل



هذه ترجمة أخرى تضاف لترجمات عديدة لقصيدة "أرض الضياع **waste land** " وهى قصيدة من نوع رائد وفريد، لم تترك بصماتها واضحة على الشعر الإنجليزى والأمريكى فحسب، بل امتد أثرها إلى الشعر العالمى ليشمل شعراء من لغات وحضارات مختلفة تماما. يكفى أن نذكر فى عالمنا العربى، على سبيل المثال، صلاح عبد الصبور من مصر، وبدر شاكر السياب من العراق، ونزار قبانى من سوريا وغيرهم ممن حملوا لواء تطوير الشعر العربى وتجديده ابتداء من النصف الثانى من القرن العشرين.

تصميم الغلاف: نادية كمال